

## 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

### 4.1 Nationale Identität, Anthropologie und Ethnologie<sup>584</sup>

#### 4.1.1 Gladiatorenarstellungen in Gérômes Œuvre

Das Thema der antiken Gladiatoren steht am Anfang von Gérômes Beschäftigung mit der Skulptur. Noch bevor er mit seiner großformatigen Bronzeplastik *Les Gladiateurs* (siehe Abb. 8 / Kap. 2.1) auf der Weltausstellung von 1878 publikumswirksam seine neue Ausrichtung als Bildhauer vor Augen führte, schuf er mindestens zwei Statuetten, die römische Gladiatoren darstellen (siehe Abb. 2 und 3 / Kap. 1). Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass die ursprüngliche Idee, die Statuetten zu formen, auf die Arbeit an dem Gemälde *Ave Caesar, morituri te salutant* zurückgeht (siehe Abb. 85 / Kap. 3.2).<sup>585</sup> Das Anfertigen von plastischen Modellen als Hilfsmittel im Entwurfsprozess blieb auch im 19. Jahrhundert eine bei vielen Malern beliebte Praxis, die ebenfalls von Gérômes Lehrer Paul Delaroche ausgeübt wurde.<sup>586</sup> Gérôme sah in seinen Studien aber früh mehr, wovon die galvanoplastische Reproduktion und deren Präsentation auf der Weltausstellung 1862 in London zeugt.<sup>587</sup> Außerdem wurden die Kleinbronzen 1866 in einer Ausstellung des Cercle de l'union artistique gezeigt.<sup>588</sup> Zur Werkgruppe zählen des Weiteren mehrere Einzelfiguren in verschiedenen Größen<sup>589</sup> und eine kleinformatige Fassung

---

584 Teilaspekte der folgenden Ausführungen konnte ich im Rahmen des Workshops „Historische Authentizität und Medien“ in Potsdam, veranstaltet vom Zentrum für zeithistorische Forschung Potsdam und Hans-Bredow-Institut Hamburg, 13. bis 14. Juli 2017 und des „Internationalen Nachwuchskolloquium Frankreich – Deutschland“ in Paris, veranstaltet vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte und dem Institut national d'histoire de l'art, 9. bis 11. Januar 2019, vorstellen. Ich danke den Organisator\*innen und den Diskussions Teilnehmer\*innen für ihre Anmerkungen und Kommentare, insbesondere Marcus Castor, Philippe Cordez, Julia Drost, Ann-Cathrin Drews, Côme Fabre und France Nerlich. Zum Thema siehe auch: Brigitte Sahler, „Fakt – Affekt – Effekt. Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-Léon Gérôme“, in: Christoph Classen, Achim Saube und Hans-Ulrich Wagner (Hg.), *Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne*, Potsdam 2021, DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2445>.

585 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 132; Papet 2010, S. 291; Rionnet 2000, S. 52; Ackerman 2000, S. 380, Kat. Sc. 5.

586 Charles Blanc, „Le génie captif. Dessin posthume de Paul Delaroche“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, Bd. 3, S. 79–83. Ich danke Antje Habekus für diesen Hinweis.

587 Ausst.-Kat. London 1862, S. 8. Siehe hierzu auch in dieser Arbeit Kapitel 2.3.2.

588 Anonym, „Nouvelles“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 4. März 1866, S. 69.

589 *Rétiaire appelant au combat (Gladiateur jouant du cor)*, um 1889, dunkel patinierter Gips, 96,5 × 47 × 42 cm, Ackerman 2000, Kat. Sc. 14 und *Mirmillon*, um 1875, dunkel patinierter Gips, 99,5 × 39,5 × 42 cm, ebd., Kat. Sc. 8; beide Vesoul, Musée Georges-Garret, donation Morot-Dubufe 1945.

von *Les Gladiateurs*, die sich in der Sammlung der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen befindet.<sup>590</sup> Im Folgenden soll der Fokus auf der Bronzeplastik *Les Gladiateurs* von 1878 und dem 1872 fertiggestellten Gemälde *Pollice Verso* liegen, aus dem das Motiv des Gladiatorenpaares entnommen ist (siehe Abb. 8 und 9 / Kap. 2.1). Nachdem die beiden Werke bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschrieben und der Schritt vom Gemälde zur Skulptur in Hinblick auf Fragen der Medialität beleuchtet wurde, sollen nun die sich mit den Werken verbindenden inhaltlichen Aspekte, das heißt ihre Bedeutung im zeithistorischen Kontext, in den Blick genommen werden.

##### 4.1.2 Gewaltvolle Antike: Antikenbild und Bezug zum Zeitkontext

*Pollice Verso* beziehungsweise *Les Gladiateurs* führen ein drastisches Gewaltmotiv vor Augen. Der Kampf zwischen den kontrahierenden Gladiatoren ist entschieden. Sowohl der Bildtitel des Gemäldes als auch die heftige Reaktion der Vestalinnen auf der Tribüne deuten den weiteren Fortgang der Szene an. Ihre Daumen zeigen nach unten – dem Unterlegenen steht die unmittelbare Hinrichtung bevor. Sobald der Kaiser das Zeichen gibt, wird der schwerbehelmte *murmillo* das schon gezückte Messer einsetzen, um das Todesurteil zu vollstrecken. Skandalisierend auf die Betrachter\*innen, das zeigen auch die zeitgenössischen Besprechungen,<sup>591</sup> wirkt nicht nur dieses bevorstehende Schicksal des Opfers, sondern insbesondere die Rolle des Publikums, das keine Anzeichen einer moralischen Verurteilung der Handlung zeigt, sondern ganz im Gegenteil frenetisch die Vollstreckung einfordert. Die ursprünglich kultische Funktion der Gladiatorenkämpfe scheint in der Schilderung nicht durch. Es gibt keine Anzeichen einer religiösen Sinnstiftung, sondern das Opfer wird zur Unterhaltung der Bevölkerung erbracht, was nach den Standards einer aufgeklärten Gesellschaft jeglicher Legitimation entbehrt. Gérôme konnte für diese Form der Darstellung auf Berichte spätantiker Autoren, wie Martial, Prudentius, Sueton und Augustinus, zurückgreifen.<sup>592</sup>

---

590 Die kleinformatige Fassung von *Les Gladiateurs* (Ackerman 2000, Kat. Sc. 9 B2) schenkte Gérôme Carl Jacobsen zusammen mit den Bronzestuetten *Mirmillon* und *Rétiaire*. In dem Brief, in welchem Gérôme den Versand ankündigt, erklärt er: „Je lui ai remis également le bronze de petite dimension, qui est le modèle d'un grand groupe de Gladiateurs, exposé à la dernière Exposition Universelle : c'est mon beau-frère M. A. Goupil, mort dernièrement, qui avait fait fondre cette épreuve. Elle est unique, et je suis heureux de vous l'offrir. J'ai ajouté encore à l'envoi deux statuette en bronze, que j'ai faites il y a longtemps déjà : ce sont des œuvres de jeunesse.“ Brief von Jean-Léon Gérôme an Carl Jacobsen, 26. Juni 1889, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Archives.

591 Siehe Bayer 1873; Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867: Pariser Briefe*, Leipzig 1867; Cicerone, „Private Galleries: Collection of the Estate of Alexander Turney Stewart“, in: *The Art Amateur* 1/6, November 1879, S. 116–118.

592 Vgl. Martial, *De spectaculis liber*; Prudentius, *In symmachum*; Sueton, *De vitea Caesarum*; Augustinus, *Confessiones*.

Somit wird ein Kapitel der antiken Geschichte ins Bild gesetzt, das dem üblichen Leitbild, welches die Antike über Jahrhunderte verkörperte, diametral entgegensteht. Gérômes Darstellung hat nichts mehr mit den ehrenhaften historischen Gestalten zu tun, deren Taten als *exemplum virtutis* von zahlreichen Herrschern für sich in Anspruch genommen wurden, um sich in die glorreiche Tradition einzureihen. Die Antike spielte „in der geschichtlichen Grundlegung und Legitimierung der europäischen Zivilisation“ eine zentrale Rolle.<sup>593</sup> In *Pollice Verso* bezweifelt Gérôme jedoch offensichtlich den Grad an Zivilisierung in der Antike und stellt das alte Rom als „Ort des Barbarischen“ dar.<sup>594</sup> Damit zeigt sich in den Arena-Szenen des Künstlers auch ein Bewusstsein für die Brüchigkeit des Narrativs der Tugendhaftigkeit und des zivilisatorischen Fortschritts im europäischen Selbstbild allgemein, denn die Antike wurde als das Eigene, zumindest eine Vorform des Eigenen begriffen. Die Kunsthistorikerin Margit Kern hat in ihrer Habilitationsschrift zur spanischen Kunst der Frühen Neuzeit die These vertreten, dass Darstellungen von Gladiatoren Teil eines Reflexionsprozesses über Gewalt und Opferpraxis in der eigenen Kultur waren.<sup>595</sup> Kern zufolge wurde diese Art von Reflexionsprozess insbesondere dort virulent, wo Gewalt ausgeübt, die Legitimität der Gewalt jedoch umstritten war.<sup>596</sup> Im Folgenden soll der These nachgegangen werden, dass Gérôme das in *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* vorgeführte, nach den Maßstäben aufgeklärter Gesellschaften mehr als fragwürdige Gewalthandeln mit der eigenen Geschichte in Verbindung brachte. Es hat den Anschein, dass Gérômes Darstellung der Grausamkeit in der Arena ebenfalls auf die marginalisierte Gewaltbereitschaft in seiner eigenen Kultur verweist.

### Commune de Paris – Referenzereignis für zügellose Gewalt

Als Gérôme *Pollice Verso* realisierte befand sich Frankreich gerade in einer tiefen Krise. Das Gemälde entstand kurze Zeit nach der traumatischen Erfahrung des verlorenen Deutsch-Französischen Krieges und der sich unmittelbar daran anschließenden *Commune de Paris*.<sup>597</sup> Die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871, für die Victor Hugo das Schlagwort „l'année terrible“ prägte,<sup>598</sup> bedeuteten einen tiefgreifenden Einschnitt für die französische Nation. Als am

---

593 Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin / München 2013, S. 255.

594 Ebd.

595 Siehe Kapitel III, „Antike Menschenopfer in Europa – Gewalt im politischen Diskurs der Frühen Neuzeit“, in: ebd., S. 255–339.

596 Ebd., S. 255.

597 Zur Reaktion in Politik und Gemeinwesen auf die militärische Niederlage Frankreichs gegenüber Preußen siehe Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Frankfurt a. M. 2003, S. 125–224 und Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Paris 1959.

598 Victor Hugo, *L'Année terrible*, Paris 1872.

28. März 1871 vor dem Pariser Hôtel de Ville die *Commune* ausgerufen wurde, offenbarte sich die gesellschaftliche Spaltung in zwei unversöhnliche Lager: das ländlich-konservative und großstädtisch-bürgerliche Frankreich auf der einen Seite und die Pariser linksorientierte Bevölkerung, bestehend aus Kleinbürgern, Handwerkern und Arbeitern, auf der anderen.<sup>599</sup> Der daraus resultierende Bürgerkrieg erschütterte die französische Identität zutiefst, denn das Erlebte ließ sich nicht mehr in „eine gemeinsame Nationalgeschichte integrieren“, wie Judith Prokasky darstellt.<sup>600</sup> In der sogenannten *semaine sanglante* wurde die Revolution der Komunarden gegen die konservative Zentralregierung und ihr Projekt, Paris nach sozialistischen Vorstellungen zu verwalten, von den Versailler Regierungstruppen blutig niedergeschlagen. Insbesondere der Ausbruch zügelloser Gewalt in den letzten Maitagen stand dem Glauben an eine aufgeklärte Gesellschaft entgegen. Die schockierend hohen Opferzahlen der Aufstände zogen die Frage nach der Legitimität sowohl der staatlichen als auch der revolutionären Gewalt nach sich.<sup>601</sup>

Gérôme war während der *Commune* nicht in Paris. Wie verschiedene andere Pariser Künstler, etwa Jean-Baptiste Carpeaux und Claude Monet, ging er ins Exil nach London, als die preußischen Truppen sich der Hauptstadt näherten.<sup>602</sup> Durch den Bericht des spanischen Malers Raimundo de Madrazo ist überliefert, dass er mit einem der letzten Züge nach England ausreiste.<sup>603</sup> Äußerungen des Künstlers zu den Ereignissen in Paris sind nicht bekannt. Sein Name findet allerdings Erwähnung in einem bewegenden Brief seines Bildhauerkollegen Alfred Jacquemart an Emmanuel Fremiet, der zu den engsten Freunden Gérômes zählte.<sup>604</sup> In dem Schreiben berichtet der in Paris gebliebene Jacquemart von Gewalt und Hunger, die die Bevölkerung plagten. Die Republikaner verhielten sich schlimmer als die Preußen, unterstreicht er. Über Gérôme schreibt Jacquemart, dass er sehr schlecht beraten gewesen sei, Paris zu verlassen und dass dies keinen guten Eindruck mache. Ein Mann in seiner Position hätte für den

---

599 Vgl. Judith Prokasky, *Vom Ereignis zum Mythos. Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914*, Weimar 2005, S. 7.

600 Ebd.

601 Für Theorien, die die Legitimität der Gewalt zum Thema machen, siehe Teresa Koloma Beck und Klaus Schlichte, *Theorien der Gewalt zur Einführung*, 2., korrigierte Aufl., Hamburg 2017.

602 Gérômes Aufenthalt in London ist bislang wenig erforscht. Berichte des Künstlers selbst sind zitiert in Hering 1892, S. 212. Ackerman 2000, S. 90–103; Papet / Draper 2014, S. 209 f. sowie Philip Ward-Jackson, „Carpeaux à Londres“, in: *Ausst.-Kat. Paris 2014*, S. 258–263, hier S. 258–260 enthalten Informationen zu Gérômes Kontakten in London sowie zu seiner Ausstellungstätigkeit.

603 Martine Mialaret, „La vie artistique parisienne (1860–1870) vue par le peintre espagnol Raimundo de Madrazo, d’après des documents inédits“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1976, S. 303–313, hier S. 311: „Le dernier jour où l’on pouvait partir par la gare de l’Ouest (ce n’était plus possible déjà par les autres), Gérôme vint à l’atelier et dit à Saintin, qui était là avec Giraud et d’autres : « Je n’en veux plus. Je pars ; et tant pis pour ma maison et mon atelier, etc... Viens avec moi ». – « Bon, je vais en parler à mon oncle » – « Alors, si tu te décides : cet après-midi, gare Saint-Lazare. Et pourquoi ne partez-vous pas ? » me dit-il – « Parce que je veux rester » répondis-je. Et il partit.“

604 Brief von Alfred Jacquemart an Emmanuel Fremiet, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, Folio 194.

moralischen Effekt bleiben müssen – so die Einschätzung des Absenders.<sup>605</sup> Über Briefe wie diesen waren auch jene Künstler, welche die Schrecken der *Commune* nicht am eigenen Leib erfuhren, über den Horror in Paris im Bilde. Darüber hinaus prägten die Spuren der Barrikadenkämpfe noch lange das Stadtbild und die Prozesse gegen die Kommunarden noch lange die Presseberichterstattung.

Die Ereignisse des Jahres 1871 zogen einen tiefen Riss durch die französische Gesellschaft. Während, wie Judith Prokasky in ihrer Studie zur *Commune*-Rezeption darlegt, die konservative Regierung in den 1870er Jahren verhinderte, dass das Thema in der Malerei des Salons explizit behandelt wurde, fand eine lebhaft bildliche Auseinandersetzung mit dem Erlebten in druckgrafischen Medien statt.<sup>606</sup> Zu den bestimmenden Motiven der in den zeitgenössischen Veröffentlichungen vermittelten Ikonografie der *Commune* zählte die Menschenmenge und die furienhafte Frau,<sup>607</sup> wie sie auch Gérôme in Form des Arenapublikums und insbesondere der Vestalinnen in *Pollice Verso* schilderte.

Vor dem Hintergrund, dass das „Modell der römischen Antike“ noch vor kurzem unter der Herrschaft Napoleons als überzeitliches Leitbild galt, liegt die Vermutung nahe, dass Gérôme nach Kriegsniederlage und Staatskrise bewusst ein römisches Thema wählte, um es mit der aktuellen Lage der französischen Nation in Verbindung zu bringen. Das antike Rom wird in diesem Sinne herangezogen, um verstörende Aspekte in der eigenen Kultur zu thematisieren.<sup>608</sup> Zwar hatte Gérôme sich schon mit *Ave Caesar, morituri de salutant* (siehe Abb. 85 / Kap. 3.2) deutlich vor 1870/71 mit der Thematik der Gladiatorenkämpfe beschäftigt, doch brachte das Wiederaufgreifen der Thematik in *Pollice Verso* eine markante Steigerung der Dramatik und Drastik. Ersichtlich wird dies insbesondere an der Darstellung der Vestalinnen. Schon in *Ave Caesar* sind sie Teil des Arena-Publikums, doch erscheinen sie dort eher in der Funktion eines archäologischen Details, das die Belesenheit des Künstlers herausstellen sollte. In *Pollice Verso* hingegen nehmen die keuschen Priesterinnen mit ihren nach unten gerichteten Daumen eine tragende Rolle im Narrativ des Gemäldes ein. Die Einschreibung der eigenen Geschichte in die Gladiatorenszene aus der römischen Antike wird darüber hinaus bei einer genauen Betrachtung der Gladiatoren offensichtlich.

---

605 „Gérôme a fort-mal été conseillé en s'en allant, ça fait très mauvais effet. Il est à Londres, j'ai son adresse, je n'ose lui dire – lui, avec sa position devait rester, dit-on – pour l'effet moral sans doute (entre nous)“, Jacquemart an Fremiet, ebd.

606 Prokasky 2005, S. 14.

607 Entweder in Gestalt der kommunardischen *pétroleuse* oder der bürgerlichen Dame, die die Verurteilten Kommunarden lauthals beleidigte, schlug und deren Hinrichtung einforderte. Vgl. Prokasky 2005, S. 22 und Gay L. Gullickson, „La Pétroleuse. Representing Revolution“, in: *Feminist Studies*, 1991, Bd. 2, S. 240–265.

608 Vgl. die Thesen von Margit Kern zum Gladiatorenmotiv, Kern 2013, S. 255–339.

### 4.1.3 Authentische Gladiatoren

In den Gladiatoren-Motiven manifestiert sich exemplarisch Gérômes Strategie des Aufgreifens archäologischer Artefakte. Der Blick auf die Ikonografie des Gladiators zeigt, dass sich seine Auffassung erheblich von der bis dato kanonisierten Vorstellung unterscheidet. Er war der Erste, der Gladiatoren in ihren zum Teil grotesken Rüstungen ins Bild setzte. Die Künstler vor ihm hatten sich stark an den antiken Skulpturen orientiert, die man für Darstellungen von Gladiatoren hielt, wie etwa den *Sterbenden Gladiator* aus den Kapitolinischen Museen in Rom oder den *Gladiator Borghese* des Louvre.<sup>609</sup> Dem klassizistischen Ideal folgend, stellten die Künstler die antiken Kämpfer bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nackt dar, wie am Beispiel des *Falling Gladiator* (1861) von William Rimmer oder des *Gladiateur blessé* (1865) von Eugène André Oudiné ersichtlich wird.<sup>610</sup>

Gérôme löste sich von diesen Vorbildern. Seine Rezeption war von der Auseinandersetzung mit archäologischen Objekten geprägt. Indem er Artefakte heranzog, formte er ein neues Bild, das eine ihm eigene Strahlkraft entwickelte.<sup>611</sup> Ausgangspunkt waren die Objekte, die 1766–68 in Pompeji ausgegraben wurden und bis heute den größten Fundkomplex für die Erforschung des Gladiatorenwesens bilden. Bis auf die Rüstungsteile, die 1803 als Schenkung von Ferdinand IV. an Napoleon Bonaparte nach Paris und von dort zunächst in die Sammlung des Pariser Bankiers Pourtalès-Gorgier gelangten,<sup>612</sup> werden die Fundstücke bis heute im Museo Archeologico

---

609 Siehe Haskell/Penny 1981, Kat. 43 und 44.

610 William Rimmer, *Falling Gladiator*, 1861/1907, Bronze, New York, The Metropolitan Museum of Art; Eugène André Oudiné, *Gladiateur blessé*, 1865, Marmor, Fontainebleau, Château de Fontainebleau.

611 Der Einfluss, den Gérômes Gladiatorendarstellungen auf den Historienfilm gehabt haben, ist mittlerweile gut erforscht, siehe Fußnote 142 in dieser Arbeit. Darüber hinaus lässt sich die Wirkung auch schon in verschiedenen künstlerischen Arbeiten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts nachvollziehen, darunter Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena*, ca. 1880, Öl auf Leinwand, 115 × 208 cm, Neapel, Museo di Capodimonte; Eugenio Maccagnani, *Kampf zwischen Retiarius und Mirmillo*, ca. 1880, Gips, abgebildet in: William Walton, *Chefs-d'œuvre de l'Exposition universelle de Paris*, Philadelphia 1889, S. 63; Louis Mast, *De Stervende Gladiator*, 1889, Bronze, Gent, Koning Albertpark und Eugène Marioton, *Mirmillon*, um 1900, Bronze, verschiedene Größen, in: Ausst.-Kat. Paris 1900, o. S.

612 Die Sammlung umfasste sechs Rüstungsteile: einen Helm (Inv.-Nr. Br 1108), einen Schulterschutz Inv.-Nr. Br 1142) und vier Beinschienen (Inv.-Nr. Br 1143; Br 1144; Br 1169-1170). Bastien 2004 hat die Geschichte der Artefakte detailliert nachvollzogen: Sie kamen 1803 in einem Konvolut von rund 100 Antiken als Schenkungen von Ferdinand IV. von Neapel an Napoleon Bonaparte nach Paris und wurden bis zum Tod Joséphines im château de Malmaison aufbewahrt. Beim Verkauf der Sammlung durch die Erben Joséphines wurde ein Teil der Sammlung von Edme Durand für den Louvre erworben. Den anderen Teil, inklusive der Gladiatoren-Rüstungen, erwarb James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier. Die umfangreiche Antikensammlung des Bankiers de Pourtalès-Gorgier konnte auf Anfrage besichtigt werden. Außerdem waren die Hauptstücke durch verschiedene Publikationen bekannt: Jean-Joseph Dubois, sous-conservateurs des Antiquités du musée royal du Louvre erstellte 1841 einen Katalog der Sammlung, die Maison Goupil fertigte 1863 ein Album mit fotografischen Reproduktionen von Objekten der Sammlung an, vgl. Abb. 18/Kap. 2.1. Als die Sammlung zehn Jahre nach dem Tod des Bankiers 1865 verkauft wurde, erwarb Napoleon III. die Gladiatoren-Rüstungen auf Drängen

Nazionale in Neapel aufbewahrt. Nach eigenen Aussagen hat Gérôme die pompejanischen Artefakte bereits 1843 während einer Italienreise mit seinem Lehrer Paul Delaroche im Museo Archeologico Nazionale gesehen. In seinen autobiografischen Erinnerungen beschreibt er die Entdeckung der Exponate im Antikenmuseum als Offenbarung: „Voilà qui m’ouvre un horizon immense ! ... Comment ! tous les peintres, tous les sculpteurs sont venus ici, ont vu cela, et pas un n’a songé à refaire un gladiateur.“<sup>613</sup> Ein Grund für die verspätete Rezeption könnte sein, dass die Fundstücke lange falsch interpretiert wurden: Zunächst hielt man sie für Soldatenrüstungen. Erst 1854 konnte der Italiener Raffaele Garucci nachweisen, dass es sich um Überreste von Gladiatoren-Rüstungen handelte.<sup>614</sup>

In Bezug auf seine Rekonstruktion der antiken Rüstungen wurde Gérôme in den zeitgenössischen Kommentaren eine hohe Expertise und Präzision zugesprochen und selbst in Fachkreisen erwarb er sich ein gewisses Renommee: 1878 ist in einem Artikel über altertümliche Waffen in der *Gazette des Beaux-Arts* zu lesen: „M. Gérôme est le premier ou pour mieux dire le seul qui, après de consciencieuses recherches sur l’antique harnais des gladiateurs, ait représenté ceux-ci avec une minutieuse exactitude, dans leur véritable tenue de combat.“<sup>615</sup>

Die antiken Originale hatten insofern eine große Bedeutung für Gérôme, als er sie in seinen Darstellungen als authentifizierende Quellendokumente nutzte. In seinen plastischen Werken, denen man sich nähern und die man von unterschiedlichen Perspektiven betrachten kann, lassen sich die dafür herangezogenen Artefakte noch deutlicher identifizieren als in seinen Gemälden. Wie bereits ausgeführt, handelt es sich bei den mit Reliefs verzierten Beinschienen des *murmillos* in *Les Gladiateurs* um Zitate realer Rüstungsteile aus der Sammlung Pourtalès-Gorgier (siehe Abb. 18 / Kap. 2.1). Im Rahmen der Inszenierung der Bronzeplastik auf der Weltausstellung von 1878 wurde die Wiedererkennung der antiken Realien durch die räumliche Positionierung erleichtert, denn – wie ebenfalls bereits angemerkt – waren die Artefakte in direkter Nähe zu Gérômes Werk ausgestellt.<sup>616</sup>

Sowohl die Beteuerungen des Künstlers „Wahrheit“ zur Darstellung bringen zu wollen als auch die Zuschreibungen der Kunstkritik lenken jedoch davon ab,<sup>617</sup> dass Gérôme sich an vielen Stellen von der Vorlage der ihm bekannten archäologischen Fundstücken löste und eigenwillige Kreationen umsetzte.<sup>618</sup> Die Ähnlichkeit zu den Originalen, die auch aufgrund

---

des conservateur du département des Antiques et de la sculpture moderne Adrien Prévost de Longpérier und schenkte sie dem musée des Antiquités nationales in Saint-Germain-en-Laye im darauffolgenden Jahr. Von dort gelangten sie durch einen Tausch 1892 in den Louvre.

613 Jean-Léon Gérôme zit. nach Moreau-Vauthier 1906, S. 65.

614 Marcus Junkelmann, *Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod*, Mainz 2008, S. 43.

615 Édouard de Beaumont, „Armes méconnues“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 1, S. 500–513, hier S. 502 f.

616 Siehe Kapitel 2.1.1.

617 Siehe Kapitel 3.2.1.

618 Auch in der Forschungsliteratur ist die Annahme, dass der Künstler real existierende Objekte exakt kopierte, noch weit verbreitet, siehe Laurence des Cars in Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 126: „in these

ihrer Publikation in zahlreichen Zeitschriften einem breiten Publikum bekannt waren, reicht zwar jeweils aus, um sie als ‚authentisch‘ einzustufen. Ein genauerer Blick offenbart allerdings Abweichungen in etlichen Details. Das figürliche Dekor, welches die aufwendigen Gladiatoren-Rüstungen charakterisiert und oft einen narrativen Zusammenhang bildet, wurde von Gérôme stets verändert.<sup>619</sup> Es ist außerdem interessant festzustellen, dass die Rüstungsteile sich in keiner der eingangs erwähnten verschiedenen Gladiatoren-Darstellungen des Künstlers gleichen. Immerzu wurden Details vertauscht und neue Elemente hinzugefügt. Diese intensive Auseinandersetzung legt nahe, dass sich in der Beschäftigung mit dem figürlichen Schmuck weitere Bedeutungsebenen verbergen, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

#### 4.1.4 Verborgene Bedeutungsebenen – Der *murmillo* als Gallier

Der Anteil an Eigenkreation, der Anlass zu den nachfolgenden Interpretationen bietet, wird insbesondere am Helm des *murmillo* deutlich. Sowohl in *Pollice Verso* als auch in der Skulptur *Les Gladiateurs* integrierte Gérôme eine Fischfigur. Im Gemälde fällt diese besonders ins Auge, da sie in einem silbrigen Ton farblich vom Rest des golden glänzenden Helmes abgesetzt ist. In der Skulptur prangt der Fisch als Relief auf der Helm-Kalotte. Ein Vergleich mit den erhaltenen Gladiatorenhelmen zeigt, dass es kein antikes Original gibt, das eine solche Darstellung enthält. Der Gladiatur-Experte Marcus Junkelmann, der sich ebenfalls mit *Pollice Verso* beschäftigt hat,<sup>620</sup> leitet die Hinzufügung der Fischfigur von Gérômes Studium schriftlicher Quellen ab: Der römische Historiker Festus erwähnt ein Lied, das der *retiarius* dem *murmillo* während des Kampfes vorgesungen haben soll. Dort heißt es „Dich will ich nicht fangen, den Fisch will ich fangen – was fliehst du mich, Gallier?“<sup>621</sup> Tatsächlich ist das Zitat beziehungsweise die Ansicht, dass der Helm des *murmillo* mit einer Fischfigur geziert war, in verschiedenen zeitgenössischen Texten zu finden,<sup>622</sup> was die Bekanntheit der antiken Anekdote im französischen, archäologie-begeisterten Bildungsbürgertum unterstreicht.

---

first gladiator scenes he [Gérôme, Anm. BS] showed the first signs of a manic obsession with archaeological respects“. Auch Édouard Papet scheint diese Meinung zu teilen, wenn er *Les Gladiateurs* „his uncompromising archaeological monument“ nennt, Papet 2010, S. 292. Siehe des Weiteren Flemming Fribort, „The Battle over Taste. The Modern and the Un-Modern in French Art 1848–1910“, in: *Gloria Victis! Victors and Vanquished in French Art 1848–1910*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Mailand 2001, S. 25.

619 Nur in den gemalten Selbstporträts im Bildhaueratelier sind die Helme, die Gérôme als Galvanoplastiken besaß, exakt wiedergegeben, siehe Abb. 43/Kap. 2.2 und 60/Kap. 2.3.

620 Junkelmann 2008.

621 „Non te peto, piscem peto, quid me fugis, Galle?“, zit. nach ebd., S. 105.

622 Etwa Maxime Du Camp, *Le Salon de 1859*, Paris 1859, S. 68; Lemma: „Ave Caesar morituri te salutant“, in: Larousse 1866, Bd. 1, S. 1040f., hier S. 1041.

Eine schiere Zufälligkeit der Integration des Fisches, welche die folgenden Interpretationen begründet, kann ausgeschlossen werden, denn Gérôme kannte verschiedene antike Originale, die er wie die Beinschienen hätte kopieren können, wenn es ihm nur um eine archäologische Exaktheit gegangen wäre. Er besaß sogar mindestens zwei Galvanoplastiken nach Exponaten des Antikenmuseums in Neapel. In seinen autobiografischen Notizen berichtet er, dass Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye,<sup>623</sup> *officier d'ordonnance* von Napoleon III., Waffenkonstrukteur und Hobbyarchäologe, der sich auch für das später noch erwähnte Musée gallo-romain einsetzte, in Neapel Abdrücke für ihn genommen habe.<sup>624</sup> Die Existenz dieser Galvanoplastiken wird anhand mehrerer Atelierfotografien belegt: An der getäfelten Wand seines *salon studio* stellte Gérôme seine Waffensammlung gut sichtbar in einem dekorativen Arrangement aus (siehe Abb. 66 / Kap. 2.3), wobei die geometrische Anordnung auf der anderen Seite des Raumes mit weiteren Rüstungselementen wiederholt wurde.<sup>625</sup> Den höchsten Punkt dieser Displays bildeten jeweils die Kopien der neapolitanischen Helme. Durch einen direkten Vergleich mit den Artefakten aus der Sammlung des Museo Archeologico Nazionale lassen sich die beiden Kopfbedeckungen genau bestimmen: Es handelt sich um die Inventarnummern 5673<sup>626</sup> und 5643<sup>627</sup> (Abb. 87 und 88). Eine weitere Spur für seinen Besitz von Kopien antiker Artefakte legte Gérôme in den Gemälden *Le Travail du marbre* und *La Fin de la Séance*, in denen er jeweils einen der Helme originalgetreu darstellte (siehe Abb. 43 / Kap. 2.2 und 60 / Kap. 2.3). In Bezug auf die Schilderung der *murmillo*-Helme in *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* lässt sich also festhalten, dass Gérôme, obwohl er mehrere originale Vorlagen besaß, die Helme nicht kopierte, sondern eine eigenständige Kreation ins Bild setzte. Mit der Integration der Fischfigur in das Helmdekor nahm er eine Setzung vor, die auf den genannten antiken Quellen beruhte und deren Verknüpfung mit dem Gladiatorentypus *murmillo* dem interessierten Publikum auch bekannt war.

623 Zur Person siehe die Materialsammlung auf der Homepage des Musée d'archéologie nationale in Saint-Germain-en-Laye: <http://archeologie.culture.fr/sources-archeologie/fr/jean-baptiste-auguste-verchere-reffye-1821-1880> [Letzter Zugriff: 30.10.2022].

624 „un de mes amis, le général de Reffye, alors colonel, avait été envoyé en Italie, par l'empereur Napoléon III, pour faire exécuter des moulages d'après la colonne de Trajan. Il s'était rendu de Rome à Naples, où il avait fait faire des bons creux des casques, jambières, boucliers de gladiateurs, et ce fut dans ces moules que furent faites des galvanoplasties, de sorte que j'ai en ma possession des épreuves identiques aux originaux, de sorte que mon modèle, une fois habillé, est un véritable gladiateur.“ Gérôme, zit. nach Masson 1904, S. 26.

625 Siehe die Fotografie auf dem Cover der vorliegenden Publikation. Weitere Ansichten der anderen Raumseite sind in zwei Fotografien aus der Sammlung der Archives of American Art, Smithsonian Institution festgehalten: Digital ID: 3834 und 7869.

626 In Junkelmann 2008 klassifiziert unter der Nummer H18 als *murmillo*-Helm aus Pompeji, Abb. 395–398, S. 240. Der Helm lässt sich eindeutig identifizieren, da es der einzige bekannte Gladiatorenhelm ist, der figürliche Darstellungen auf den Wangenklappen aufweist.

627 Ebd. klassifiziert unter der Nummer H34 als eiförmiger *secutor*-Helm aus Pompeji, Abb. 416–418, S. 247.



Abb. 87. Vollständiger *murmillo*-Helm, 1766/67 in der Gladiatorenkaserne in Pompeji gefunden, Bronze, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 5673



Abb. 88. Vollständiger *secutor*-Helm, 1766/67 in der Gladiatorenkaserne in Pompeji gefunden, Bronze, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 5643

Das von Festus zitierte Lied enthält sodann noch einen weiteren Aspekt, der für die Deutung von *Pollice Verso* beziehungsweise *Les Gladiateurs* im Zeitkontext relevant ist. Die Ansprache des *murmillo* als Gallier verweist darauf, dass die Gladiatorenengattung mit der Vorstellung eines bestimmten ethnischen Ursprungs verknüpft war. In Larousses *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* wird unter dem Lemma „Gladiateur“ erklärt: „On distinguait plusieurs sortes de gladiateurs et on leur donnait différents noms, suivant leur manière de combattre. [...] Les *mirmillons* étaient armés à la gauloise ; aussi les appelait-on souvent *gaulois*.“<sup>628</sup> Auch in dem populären archäologischen Wissen war die Zuschreibung als „gallisch“ bekannt, wie verschiedene Erwähnungen in Zeitungsartikeln beweisen. So stellt Georges Berger in einem Artikel im *Journal des débats* über Gérômes *Les Gladiateurs* fest: „Le *mirmillon* faisait partie d’une troisième catégorie dite gauloise ; quelle que fût son origine, il était toujours considéré sous le sobriquet de Gaulois.“<sup>629</sup> In der amerikanischen Zeitschrift *The Art Amateur* ist in Bezug auf das Gemälde *Pollice Verso* ebenfalls vom „stout ‘myrmillo’ from Gaul“ die Rede.<sup>630</sup> In ihrer 1892 erschienenen Gérôme-Monografie erwähnt schließlich auch Fanny Field Hering ein Werk mit dem Titel *A Gallic Gladiator*.<sup>631</sup> Da das Buchprojekt in enger Kooperation mit dem Künstler entstanden ist,<sup>632</sup> ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Betitelung direkt von Gérôme stammt. Hering bezog sich vermutlich auf das Gemälde, das im Werkverzeichnis von Gerald M. Ackerman unter der Nummer 260 aufgeführt ist und den *murmillo* aus *Pollice Verso* einzeln zeigt. Das hochformatige Gemälde ist als Pendant zu einer Darstellung eines rennenden *retarius* konzipiert (Abb. 89–90). Neben dem Format und den nahezu identischen Maßen spricht die Ausrichtung der Figuren dafür, dass die Bilder zusammen betrachtet werden sollen: Der junge *retarius* stürmt mit seinem Dreizack voran in Richtung des rechten Bildrands, während der *murmillo* Schild und Blick in Richtung des linken Bildrandes wendet. Über die beiden Tafeln entsteht ein fast schon filmischer Effekt: Die Protagonisten werden in einer Art Close-Up gezeigt, bevor sie aufeinandertreffen. Datiert auf 1876 ist es gut möglich, dass die beiden Gemälde als Vorbereitung auf *Les Gladiateurs* entstanden sind. Die Darstellungen dienen in dieser Lesart als Auftakt für den Kampf, der in der Bronzeplastik sein Abschlussbild findet. Die Ruhe, die der *murmillo* in seiner Pose ausstrahlt, kann als Hinweis auf seinen späteren Sieg gedeutet werden.

Dass Gérômes triumphierender Gladiator vor der Folie des damaligen archäologischen Wissenstandes als „gallisch“ interpretiert wurde, ist insbesondere von Bedeutung, da sich

628 Lemma: „Gladiateur“, in: Larousse 1872, Bd. 8, S. 1288 f., hier S. 1288. Im selben Beitrag wird Gérômes *Ave Caesar, morituri te salutant* als ikonografisches Beispiel erwähnt.

629 Berger 1879, o. S.

630 Cicerone 1879, S. 117.

631 Hering 1892, S. 242.

632 Davon zeugt die umfangreiche Korrespondenz zwischen Fanny Field Hering und Gérôme, die in der New York Public Library aufbewahrt wird.

4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

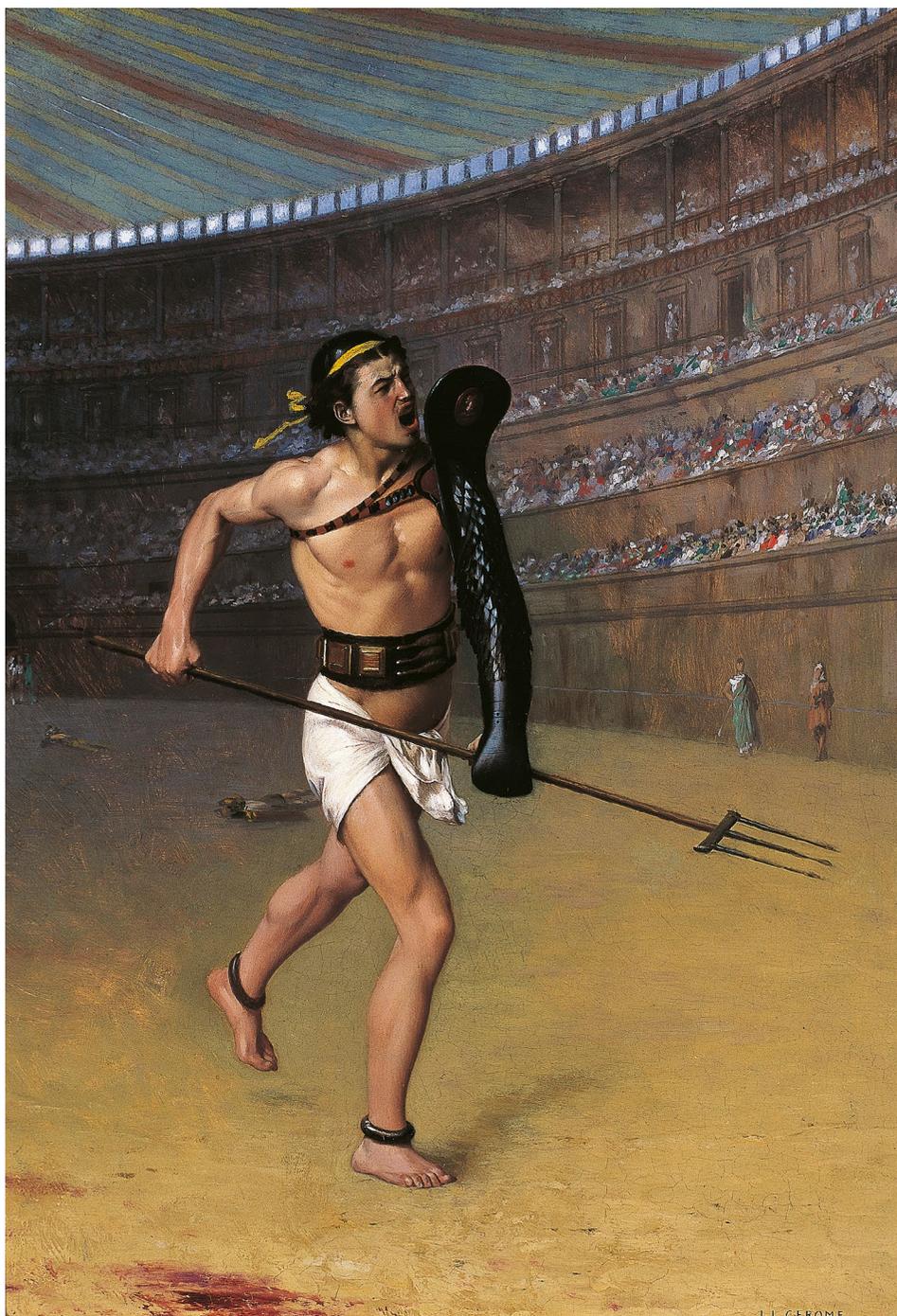


Abb. 89. Jean-Léon Gérôme, *Un rétiaire*, 1876, Öl auf Leinwand, 33,5 × 24,8 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko

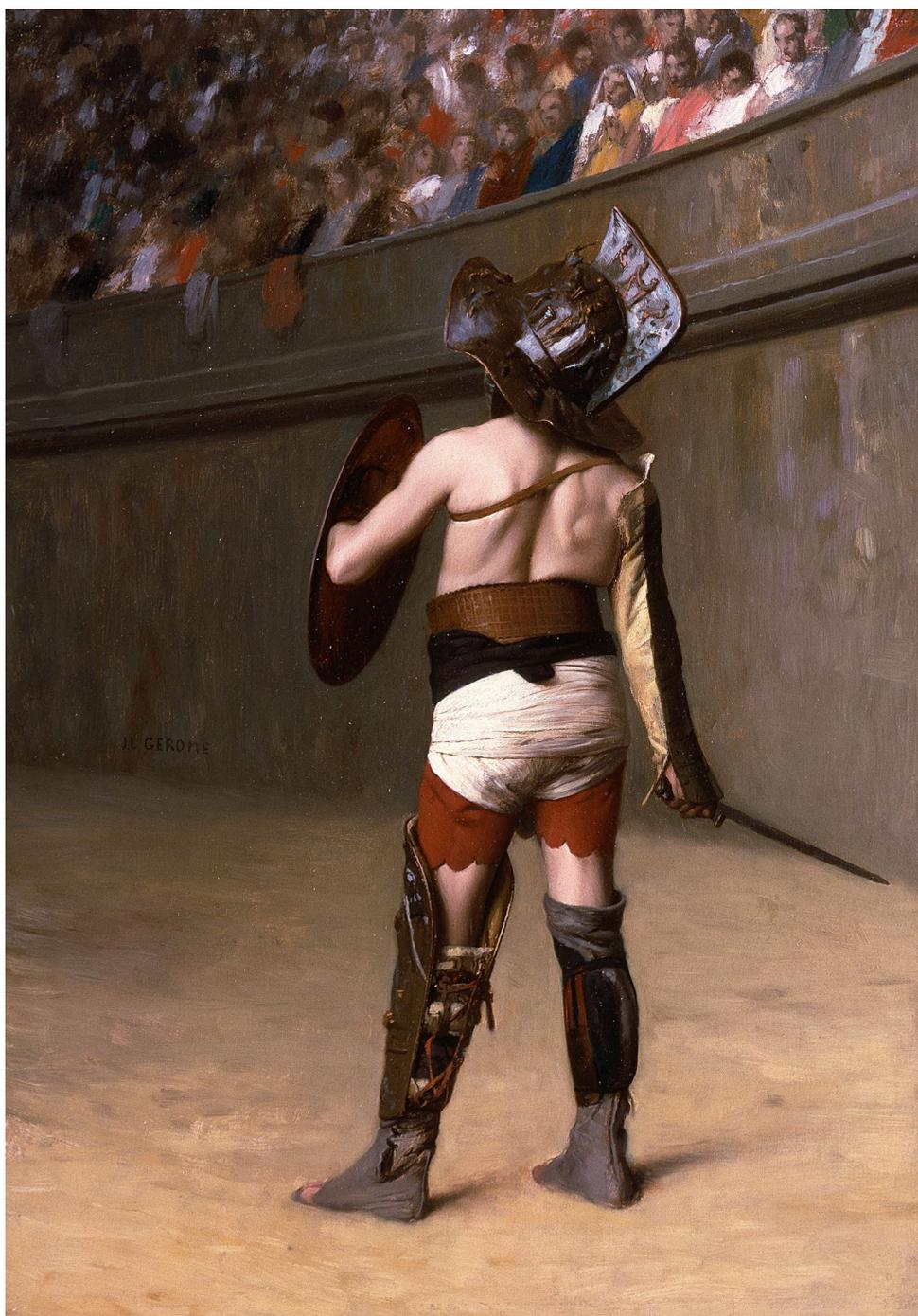


Abb. 90. Jean-Léon Gérôme, *Mirmillon / Un Mirmillon se préparant au combat dans une arène*, 1876, Öl auf Leinwand, 33,7 × 23,5 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko

um die Gallier im 19. Jahrhundert eine nationale Mythenbildung von beachtlichem Ausmaß entwickelte. Im Gegensatz zu anderen französischen Nationalhelden, wie Jeanne d'Arc oder Roland, setzte das Interesse an den Galliern erst im 19. Jahrhundert ein, bis dahin stellten sie bloß „Randfiguren in der französischen Historiographie und Literatur“ dar.<sup>633</sup> Ausschlaggebend für den Bewertungswandel war ein „epochentypische[r] Umbruch in der franz. Historiographie“.<sup>634</sup> In Abgrenzung zur bisherigen Geschichtsschreibung verortete Amédée Thierry 1828 den Beginn der französischen Nation erstmals nicht bei dem fränkischen König Chlodwig, sondern im antiken Gallien.<sup>635</sup> Der Historiker und Politiker Henri Martin schloss sich dieser Deutung in seiner 1830 veröffentlichten *Histoire de France depuis les temps les plus reculés* an. In der verkürzten und illustrierten Version dieser Studie, die 1868 unter dem Titel *Histoire de France populaire* erschien, erreichte das neue Geschichtsbild der Gallier als Vorfahren der Franzosen das breite Publikum.<sup>636</sup> Die von Thierry eingeleitete bis zu den Galliern zurückreichende Volksgeschichte wurde „als ‚Rassengeschichte‘ geschrieben“.<sup>637</sup> In der *Histoire des Gaulois* definierte Thierry seine Theorie des Fortbestehens der historischen Rassen in den modernen Franzosen. Ihm zufolge behielten die ‚Rassen‘ über die Zeiten hinweg ihre wesentlichen Merkmale und ihren moralischen Charakter.<sup>638</sup> Thierrys Geschichtsdarstellung hatte großen Einfluss auf die französische Ethnologie, namentlich auf den Mediziner William Edwards, der als Vater der Disziplin gilt.<sup>639</sup> In Form eines an den Historiker gerichteten Briefes<sup>640</sup> verfolgte Edwards die Absicht, seine anatomischen Beobachtungen anhand der Thesen der *Histoire des Gaulois* zu verifizieren und führte damit politische und physiologische Konnotationen des Rassenbegriffes systematisch zusammen.<sup>641</sup> Er vertrat die Ansicht, dass die physiologischen Grundlagen, der

633 Annette Simonis, Lemma: „Vercingetorix“, in: Möllendorff/Simonis/Simonis 2013, Sp. 1012–1020, hier Sp. 1012. Zum älteren Heldenkult um Jeanne d'Arc und Roland siehe Schivelbusch 2003, S. 167–177 und 200.

634 Simonis 2013, Sp. 1012.

635 Amédée Thierry, *Histoire des Gaulois depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine*, Paris 1828. Vgl. Simonis 2013, Sp. 1013.

636 Vgl. ebd.

637 Werner Conze, Lemma: „Rasse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 135–178, hier S. 156; vgl. Michael Dietler, „Our Ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic Nationalism and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe“, in: *American Anthropologist* 96/3, 1994, S. 584–605, hier S. 588: „This movement [François Guizot, die Gebrüder Thierry und Martin, Anm. BS] permanently established the Celts as a primary ethnic foundation for the modern French nation through the popularization of an essentialist racial vision of Celtic identity and French history.“

638 Vgl. Claude Blanckaert, „On the Origins of French Ethnology“, in: George W. Stocking, Jr., *Bones, Bodies, Behavior. Essays on Biological Anthropology*, Wisconsin 1988, S. 18–55, hier S. 26 f.

639 Zu Edwards siehe Blanckaert 1988.

640 William Edwards, *Des caractères physiologiques des races humaines considérés dans leurs rapports avec l'histoire, lettre à M. Amédée Thierry*, Paris 1829. Vgl. Blanckaert 1988 und Gabriele Genge, *Artefakt, Fetisch, Skulptur. Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne*, Berlin/München 2009, S. 31–39.

641 Vgl. Genge 2009, S. 34.

von Thierry herausgearbeiteten Rassen „sich in Form von Gesetzmäßigkeiten im historischen Geschehen auswirkten“. <sup>642</sup> Die ‚gallische Rasse‘ der Franzosen blieb ein bedeutendes Thema im Verlauf des 19. Jahrhunderts und wurde auch von den Anthropologen Paul Broca und dessen Schüler Paul Topinard weitergetragen. <sup>643</sup>

Auch von oberster Stelle wurde das Interesse an „nos ancêtres les gaulois“ im Zweiten Kaiserreich gefördert. Napoleon III. versuchte seine Legitimität als Herrscher mit der frühen französischen Geschichte zu verankern und finanzierte Ausgrabungen in verschiedenen emblematischen Städten des antiken Galliens wie Alesia, Gergovia und Bibracte. <sup>644</sup> Für die bei den Grabungen zutage geförderten Objekte gründete er 1862 sogar ein neues Museum: Das Musée gallo-romain (heute: Musée d'archéologie nationale) in Saint-Germain-en-Laye. <sup>645</sup> Hier wurden nach dem Verkauf der Sammlung des Bankiers Pourtalès-Gorgier auch die ursprünglich aus Neapel stammenden Gladiatorenrüstungen gezeigt, die Gérôme für die Beinschienen des *murmillio* in *Les Gladiateurs* verwendete. Über die Präsentation im Musée gallo-romain waren die Gladiatoren-Rüstungen in eine nationale, über die Rasse definierte Narration eingebettet. Gérôme kannte das Haus gut. In Briefen berichtet er, dass er im Zuge der Vorbereitungen von *Pollice Verso* die Rüstungen in Saint-Germain studierte und sich bei den Konservatoren sogar eine Galvanoplastik bestellt habe. <sup>646</sup> Die unter anderem im Musée gallo-romain sichtbar werdende ethnische Identifikation der Franzosen mit den Galliern <sup>647</sup> verstärkt die These, dass der Charakterisierung des *murmillio* als Gallier besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden muss.

Die ethnische Zuschreibung des *murmillio* als Gallier bedeutet eine Art Aktualisierung des Bildgeschehens und schreibt das Eigene in die weit zurückliegende Vergangenheit des antiken Rom ein. Rom und Frankreich werden parallelisiert, was anhand eines Aquarells nach dem weiter oben besprochenen *Un Mirmillon se préparant au combat dans une arène* zusätzlich

<sup>642</sup> Ebd., S. 32. Vgl. Blanckaert 1988, S. 19.

<sup>643</sup> Vgl. Dietler 1994, S. 592.

<sup>644</sup> Hierzu siehe *Napoléon III et l'archéologie. Fouilles en forêt de Compiègne sous le Second Empire*, Ausst.-Kat. Compiègne, Musée Antoine Vivenel, Saint-Pierre des minimes, Compiègne 2000. Auch die bildende Kunst setzte Napoleon III. für seine Zwecke ein: Für Alesia (heute: Alise Sainte-Reine) gab er bei dem Bildhauer Aimé Millet eine monumentale Bronzestatue des Vercingetorix in Auftrag (1865 errichtet), die seine eigenen Gesichtszüge tragen sollte. Siehe Hélène Jagot, „Le Vercingétorix d'Aimé Millet (1865), image équivoque du premier héros nationale français“, in: *Histoire de l'art* 75, 2005, S. 79–91.

<sup>645</sup> Zum Museum und seiner Gründungsgeschichte siehe Arnaud Bertinet, „Développer l'archéologie nationale: le musée des Antiquités impériales de Saint-Germain-en-Laye“, in: ders., *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849–1872)*, Paris 2015, S. 311–347; *Bulletin des amis du Vieux Saint-Germain-en-Laye* 47: *Napoléon III et Saint-Germain-en-Laye*, 2010.

<sup>646</sup> Brief von Jean-Léon Gérôme an Unbekannt, 19. September 1871, St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Sammlung Robert Alther, 40.294q.

<sup>647</sup> Siehe hierzu auch Lemma: „Gaulois, oise“, in: Larousse 1872, Bd. 8, S. 1081–1085, hier S. 1084: „Le Gaulois se retrouve encore dans le Français de nos jours, aventureux, ingénieux, brave et joyeux jusque dans l'adversité. Est-ce don de race ou saveur du sol ? Il y a de tout dans le produit supérieur de la civilisation, et l'on peut affirmer, sans être trop Gaulois, que jamais race mieux douée n'a habité un plus beaux pays.“



Abb. 91. Jean-Léon Gérôme, *Un Mirmillon se préparant au combat dans une arène*, 1877, Aquarell, 12,5 × 22 cm, Privatbesitz

nahegelegt wird (Abb. 91).<sup>648</sup> Einer von Eugène Delacroix in *La Liberté guidant le peuple* (1830) begründeten Tradition für die Darstellung der neueren französischen Geschichte folgend<sup>649</sup> sind auf dem sonst beige-gräulich erscheinenden Blatt koloristische Akzente in den Farben der Trikolore gesetzt. Blau, Weiß und Rot dominieren den Eindruck sowohl in der Figur des Gladiators (blaue Akzente im Helm, weiße Bandagen um die Hüfte, rotes Beinkleid) als auch im Publikum. Im Zuschauerraum in der oberen Bildhälfte fast genau auf der Mittelachse sind die drei Farben sogar so angebracht, dass sie sich kaum gegenständlich zu bestimmten Figuren zuordnen lassen, sondern wie eine verzerrt wiedergegebene französische Flagge erscheinen.

<sup>648</sup> Ackerman 2000, S. 378, Kat. A1. Ackerman führt das Blatt als Werk „d’après Gérôme“ auf. Selbst wenn das Aquarell tatsächlich nicht aus Gérômes Feder stammen sollte, kann die enthaltene Farbsemantik als Beleg dafür dienen, dass sich mit dem Motiv des *mirmillos* ein nationaler Gehalt verband.

<sup>649</sup> Robert Rosenblum, „Christus und Bellona. Ein deutsch-französischer Dialog im Jahr 1900“, in: Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Bd. II: *Kunst der Nationen*, Köln 2000, S. 302–314, hier S. 307. Rosenblum erwähnt darüber hinaus Ernest Meissonnier, der dieselbe Farbstrategie in *Le Siège de Paris (1870/71)*, um 1884, Öl auf Leinwand, 53,5 × 70,5 cm, Paris, Musée d’Orsay einsetzte.

### 4.1.5 Präsentation im nationalen Kontext: Die Gladiatoren auf den Weltausstellungen in Wien 1873 und Paris 1878

Die für das Gladiatorenmotiv vertretene These einer Referenz auf nationale Diskurse, die bislang anhand der Identifikation des *murmillo* als Gallier und des Entstehungszeitraums kurz nach dem Verlust des Deutsch-Französischen Krieges und der Commune de Paris herausgearbeitet wurde, erhält zusätzliche Unterstützung durch die Berücksichtigung der jeweiligen Präsentationskontexte von *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs*. *Pollice Verso* wurde 1873 auf der Weltausstellung in Wien gezeigt,<sup>650</sup> *Les Gladiateurs* fünf Jahre später auf der Weltausstellung 1878 in Paris. Die Universalschauen, die sich gleichermaßen als Demonstrationen des technischen Fortschritts und populäre Massenspektakel charakterisieren lassen, hatten zum Ende des 19. Jahrhunderts politisch an Bedeutung zugenommen. Als Foren des globalen Wettbewerbs gaben sie den teilnehmenden Nationen Gelegenheit zur Repräsentation und entwickelten sich mehr und mehr zu ‚Arenen‘, in denen machtpolitische Interessen zur Schau gestellt wurden.<sup>651</sup>

Mit der erneuten Präsentation des Motivs der Gladiatoren schlug Gérôme einen Bogen von der Weltausstellung in Wien zur Weltausstellung in Paris. Beide Großveranstaltungen hatten eine besondere Bedeutung für das Selbstbild Frankreichs nach der *année terrible* von 1871. In Wien präsentierte sich Frankreich das erste Mal wieder vor der internationalen Öffentlichkeit. Die Exposition universelle von 1878, die vom 1. Mai bis 10. November in Paris stattfand,<sup>652</sup> war nach 1855 und 1867 die dritte Weltausstellung in der französischen Hauptstadt. Im Reigen der Universalschauen des 19. Jahrhunderts kam dieser Ausgabe eine besondere politische Bedeutung zu, da es nach den dramatischen Ereignissen von 1870/71 die erste internationale Großveranstaltung auf französischem Boden war.<sup>653</sup> In Anbetracht der besonderen politischen Situation,<sup>654</sup> in der sich Frankreich zum Zeitpunkt der Präsentation von *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* befand, sollen beide Werke in ihrem Präsentationskontext betrachtet werden.

650 Das Gemälde war eines von sieben Werken, mit denen Gérôme in der Delegation der französischen Künstler sein Heimatland repräsentierte. Die anderen Gemälde waren: *Une rue du Caire*, *La Mosquée El-Assaneyn*, *Le Bain*, *À Vendre*, *L'Arabe et son coursier*, *La Promenade du Harem*.

651 Vgl. Eckhardt Fuchs, „Nationale Repräsentation, kulturelle Identität und imperiale Hegemonie auf den Weltausstellungen: Einleitende Bemerkungen“, in: *Comparativ* 9/5–6, 1999, Sonderheft: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, S. 8–14. Zur Weltausstellung von 1878: Friederike Voßkamp, „Die Präsentation der deutschen Kunst auf der Weltausstellung 1878 in Paris. Ausstellungspolitik zwischen nationaler Selbstdarstellung und diplomatischer Rücksichtnahme“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, 2014, S. 241–256.

652 Zur Weltausstellung von 1878 in Paris mit Fokus auf der dort präsentierten Kunst siehe Claire Barbillon, *1878: La 1ère Exposition Universelle de la République*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay, Paris 1988.

653 Zur politischen Bedeutung des Ereignisses besonders in Hinblick auf die Deutsch-Französischen Beziehungen siehe Voßkamp 2014, S. 241.

654 In den Jahren nach 1871 bis 1914 war die Stimmung in Frankreich in weiten Teilen der Gesellschaft von dem erlebten Trauma der Kriegsniederlage geprägt. Vgl. Schivelbusch 2003, S. 125–224 und Digeon 1959.

### Wien 1873

Alles deutet darauf hin, dass *Pollice Verso* extra in Hinblick auf die Wiener Weltausstellung fertiggestellt wurde: Kurz vor der Präsentation in der österreichischen Hauptstadt wurde das Gemälde nur einmal in Paris gezeigt, im Cercle de l'Union artistique an der Place Vendôme, im Rahmen einer Ausstellung, die ausschließlich Werke versammelte, die für die Weltausstellung bestimmt waren.<sup>655</sup>

Aus der zeitgenössischen Presse geht hervor, dass die gekränkte Großmacht auf der Weltausstellung in Wien 1873 unter besonderer Beobachtung stand. In den Kommentaren zum französischen Beitrag wird betont, dass Frankreich ein „anerkennenswerthes Taktgefühl“ bewiesen habe, indem es auf die sonst übliche Präsentation von verherrlichenden Kriegsbildern verzichtete.<sup>656</sup> Entgegen der deutschen Malerei, „die gar nicht müde“ werde, „von den Feldzügen und Siegen zu erzählen, und Gemälde in Massen geschaffen“ habe, tauche „in der französischen Malerei nur da und dort etwas Bezügliches auf, woraus schmerzliche Resignation oder stiller Grimm“ spreche.<sup>657</sup> Zu den auf der Wiener Weltausstellung präsentierten Bildern, die den Deutsch-Französischen Krieg eindeutig thematisieren, zählen *Le Mobilisé (1870)* von Léon Perrault und *1870* von Paul Alexandre Protais.<sup>658</sup> Bedenkt man die Identifikation des *murmillo* als Gallier kann auch *Pollice Verso* – wenn auch in stärker verschlüsselter Form – als Kommentar auf den verlorenen Krieg verstanden werden. Denn die Figurengruppe, die Gérôme fünf Jahre später plastisch umsetzte, stellt eine klare Ikonografie von Sieger und Verlierer dar: Der aufrechtstehende *murmillo* drückt mit dem rechten Fuß auf die Kehle seines auf dem Rücken liegenden Kontrahenten und hält diesen somit chancenlos am Boden.<sup>659</sup> In dem Nationalmythos um

---

655 Anonym, „Expositions“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8. Februar 1873, S. 51: „Le Cercle de l'Union artistique de la place Vendôme, qui compte parmi ses membres des artistes de renom, vient d'exposer dans sa salle de concerts une soixantaine de tableaux faits par les membres dudit Cercle et destinés à l'Exposition de Vienne. On y remarque plusieurs tableaux de M. Gérôme et de M. Gustave Doré, des toiles de MM. Landelle, Jundt, Bonnat, Berne-Bellecour [...]“; Claretie 1881, S. 73.

656 Bruno Meyer, „Plastik und Malerei. III. Frankreich“, in: Carl Friedrich Adolf von Lützwow (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig 1875, S. 294–315, hier S. 295: „Ein höchst anerkennenswerthes Taktgefühl haben die Franzosen darin bewährt, dass sie die riesigen Schlachtenbilder, durch welche sie die früheren Grossthaten ihrer ‚unbesiegligen Armee‘ zu verherrlichen stets übermässig bestrebt waren, nicht haben auf der Weltausstellung erscheinen lassen, sondern dass die Kriegsbilder, die überhaupt vorhanden sind, fast ausschliesslich dem letzten Kriege angehören und zwar ihre Vorwürfe in genrehafter Auffassung und, beiläufig gleich hier zu erwähnen, mit einer seltenen Vortrefflichkeit behandeln; so z. B. was Protais und Berne-Bellecour in dieser Art geliefert haben. All die zahlreich gemalten Fanfaronaden und Beleidigungen des Gegners hat man unterdrückt.“

657 Ambros 1873, S. 1556.

658 Nr. 528 und Nr. 540 in Commissariat Général, *Exposition universelle de Vienne. France. Œuvres d'art et manufactures nationales*, Paris und Wien 1873. Siehe auch Maurice Cottier, *Rapport sur les beaux-arts. Exposition universelle de Vienne en 1873. Section française*, Paris 1875, S. 32.

659 William McLeod, der erste Kurator der Corcoran Gallery, bezeichnet das Gemälde als „Vanquished and Vanquisher“, siehe *Journals of William MacLeod*, 11. September 1878, S. 102, URL: [https://archive.org/details/corc\\_macleodjournaltrans1878/page/n101](https://archive.org/details/corc_macleodjournaltrans1878/page/n101) [Letzter Zugriff: 30.10.2022].

die Gallier ist die Dualität von Sieg und Niederlage von zentraler Bedeutung. Schließlich ist die Geschichte des Nationalhelden Vercingetorix eine Geschichte der Niederlage, die jedoch produktiv umgedeutet wurde und vermutlich gerade aus diesem Grund ihre Wirksamkeit entfaltete. Der Avernernkönig Vercingetorix vereinte 52 vor Christus die gallischen Volksstämme und stellte sich gegen Caesars Besatzerheer. Bei Alesia wurde er jedoch eingekesselt und zur Aufgabe gezwungen. Daraufhin forderte er die Gallier auf, sich zu ergeben und ihn auszuliefern, um bessere Friedensbedingungen aushandeln zu können. Sein selbstloses Opfer machte aus ihm einen edlen Verlierer. Wie Annette Simonis ausführt

„konnte die dem Stoff zugrundeliegende, nun wirksam werdende Dichotomie (Gallisch versus Römisch) immer wieder recht unterschiedlich besetzt, neu interpretiert und ausgestaltet werden, zum Beispiel im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Sinne der politischen Opposition Französisch versus Deutsch. [...] Nach 1870 wurde der von den Römern bei Alesia besiegte Vercingetorix mehr denn je zu einem Repräsentanten der Nation, nun als Figur des edlen Verlierers, welcher der röm. bzw. dt. Siegermacht moralisch überlegen bleibt.“<sup>660</sup>

Gérôme heroisiert in *Pollice Verso* zwar nicht das Opfer, aber er legt Wert darauf, deutlich zu machen, dass es ein Gallier ist, der hier triumphiert. Die Körperhaltung des gallischen *murmillo* drückt eine Überlegenheit aus, die als Versuch der Rehabilitierung des französischen Nationalstolzes gelesen werden kann. Thematisch steht das Werk damit auch in einem direkten Dialog mit der bekannten Skulptur *Gloria Victis (Ehre den Besiegten)* von Antonin Mercié, die einen gefallenen Jüngling darstellt, der von einem Engel davongetragen wird und somit vom Besiegten zum eigentlichen Helden avanciert (Abb. 92).<sup>661</sup>

660 Simonis 2013, Sp. 1012 und 1014. Zu dem infolge des Deutsch-Französischen Kriegs in Frankreich auftretenden Phänomen, historische Begebenheiten der nationalen Geschichte, die mit den erlebten *désastres* vergleichbar waren, mit der Niederlage in Verbindung zu setzen und daraus Prognosen und Lehren für die Zukunft zu ziehen, siehe Christian Amalvi, „La défaite (mode d’emploi): Recherches sur l’utilisation rétrospective du passé dans les rapports franco-allemands en France entre 1870 et 1914“, in: Philippe Levillain und Rainer Riemenschneider (Hg.), *La guerre de 1870, 71 et ses conséquences: actes du XX<sup>e</sup> Colloque Historique Franco-Allemand organisé à Paris par l’Institut Historique Allemand en coopération avec le Centre de Recherches Adolphe Thiers, du 10 au 12 octobre 1984 et du 14 au 15 octobre 1985*, Bonn 1990, S. 451–464. So wird unter anderem Sedan mit Alesia und die Besetzung Galliens durch Caesar mit der Annexion von Elsaß-Lothringen durch das Deutsche Reich gleichgesetzt, ebd., S. 452.

661 Zur Bedeutung des Werks im Kontext des Deutsch-Französischen Krieges siehe Michael Dorsch, „Antonin Mercié’s *Gloria Victis* and the Mollification of the French Psyche“, in: ders., *French Sculpture Following the Franco-Prussian War, 1870–80. Realist Allegories and the Commemoration of Defeat*, Farnham / Burlington 2010, S. 81–106.



Abb. 92. Antonin Mercié (Guss: Thiébaud Frères), *Gloria Victis*, 1875, Bronze (Gips 1872), 311 × 192 × 151 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris

### Paris 1878

Im Fahrtwasser erstarkender Nationalgefühle nach der *année terrible* von 1871 stellte die Weltausstellung 1878 in Paris eine weitere wichtige Etappe dar. Hatte sich Frankreich schon 1873 in Wien redlich bemüht, sich die ‚Schmach‘ des Kriegsverlusts nicht anmerken zu lassen, sollte die Pariser Weltausstellung von 1878 die „Grande Nation“ endlich wieder im alten Glanz zeigen. Der Kunstkritiker Louis Gonse brachte die mit der Weltausstellung verbundenen Erwartungen auf den Punkt:

„Onze ans après une Exposition dont la splendeur et les succès semblaient ne pas pouvoir être dépassés, au lendemain d'une des guerres les plus malheureuses qui aient frappé un peuple, sous le coup de tous les désastres et de toutes les ruines causés par la plus terrible des invasions étrangères, immédiatement suivie d'une guerre civile sans précédent, en proie aux déchirements de sa politique intérieure avec la menace toujours présente d'une conflagration européenne, la France, dans un effort de redressement superbe, a osé convier le monde entier, c'est-à-dire tout ce qui sur cette terre travaille et produit, à un rendez-vous plus solennel, plus grandiose, plus largement international que celui de 1867....“<sup>662</sup>

Die von Gonse beschriebenen nationalen Ambitionen, die mit der Weltausstellung verbunden waren, manifestieren sich in der eigens für das Großereignis errichteten Architektur. Zu den Hauptausstellungsorten zählten der Palais du Trocadéro auf den Hauteurs de Chaillot und der Palais du Champ-de-Mars, der sich auf dem Marsfeld auf der anderen Seite der Seine erstreckte. In der gegensätzlichen äußeren Erscheinung – ein auf einer Anhöhe thronender neo-byzantinischer Steinbau gegenüber einer modernen Eisen-Glas-Konstruktion – spiegelt sich die unterschiedliche thematische Ausrichtung im Inneren der Gebäude wider (Abb. 93). Im Palais du Trocadéro, dem Bau, der auch nach dem Ende der Ausstellung im Stadtbild verbleiben sollte,<sup>663</sup> wurde das Alte und Etablierte, auf dem Marsfeld das Neue, die Innovationen und die Technik, zur Schau gestellt.

---

662 Louis Gonse, „Coup d'œil à vol d'oiseau sur l'Exposition Universelle“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 1, S. 481–492, hier S. 481.

663 Der von den Architekten Gabriel Davioud und Jules Bourdais entworfene Bau blieb letztlich nur bis 1937 erhalten. Im Anschluss an die Weltausstellung wurden im Palais du Trocadéro zwei für die französische Museologie bedeutende Museen eingerichtet: Im März 1882 wurde das Musée d'Ethnographie eingeweiht. Einen Monat später eröffnete das Musée de Sculpture comparée. Siehe hierzu: Susanne Mersmann, *Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012. Anlässlich der Weltausstellung von 1937 wurde der Palais du Trocadéro schließlich zum heutigen Palais de Chaillot umgebaut und erweitert. Heute sind dort verschiedene Institutionen untergebracht: Théâtre national de Chaillot, Musée de l'homme, Musée national de la Marine und die Cité national de l'architecture.

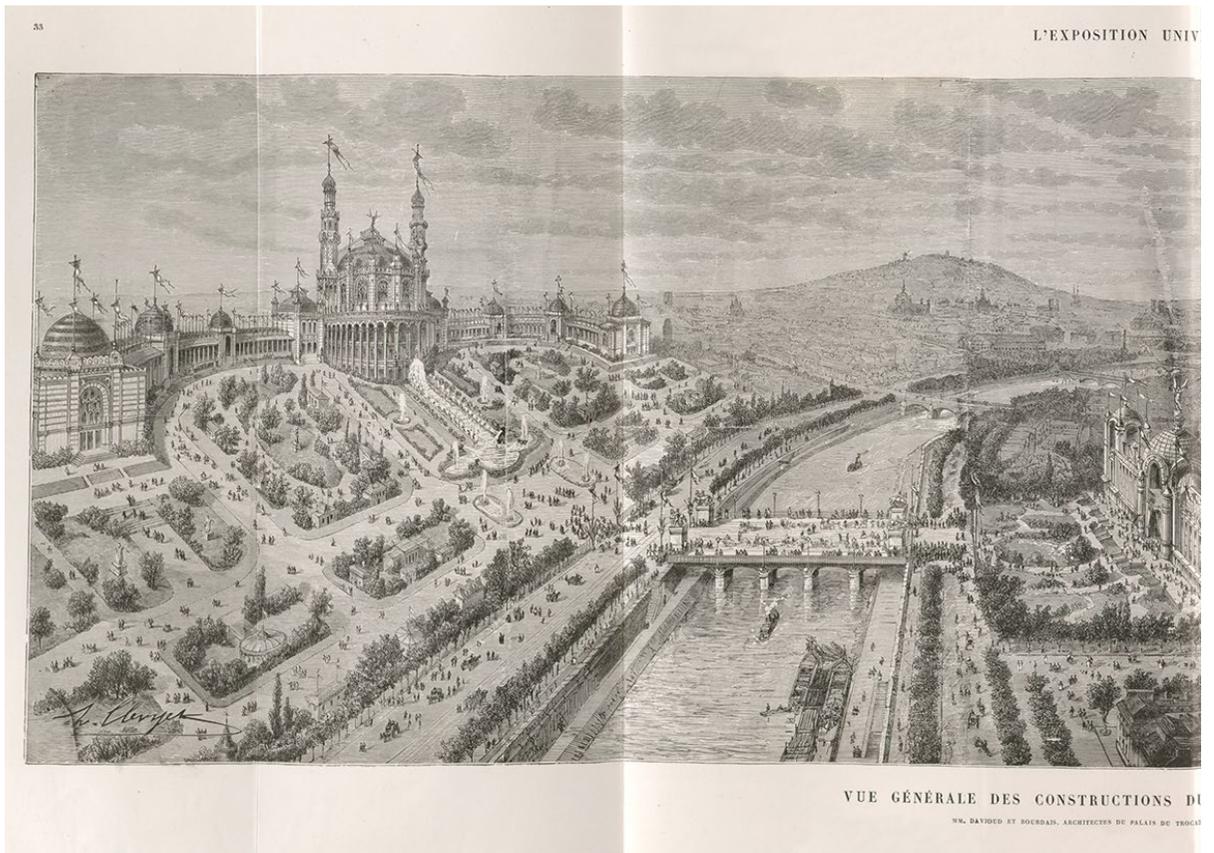
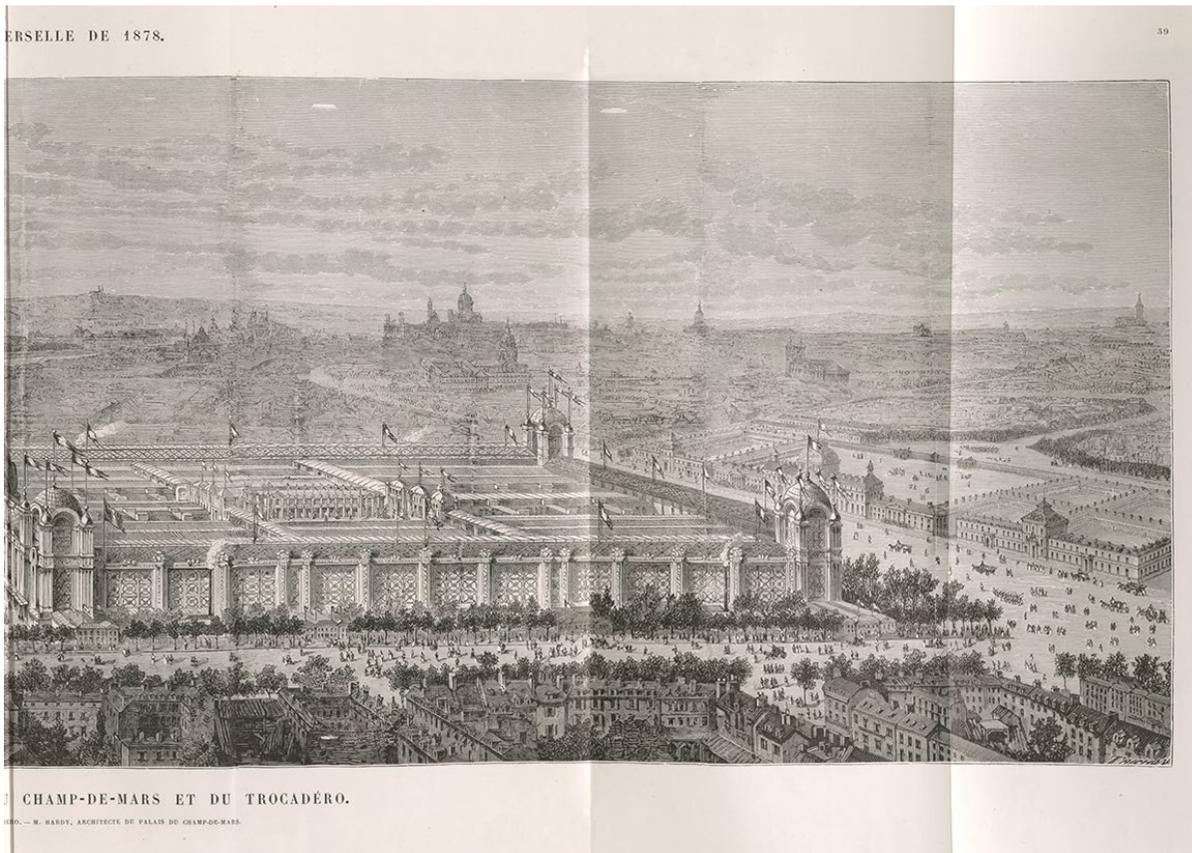


Abb. 93. *Vue générale des constructions du Champ-de-Mars et du Trocadéro*. MM. Davioud et Bourdais, architectes du Palais du Trocadéro. M. Hardy, architecte du Palais du Champ-de-Mars, abgebildet in: Simon de Vandière, *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*, Paris 1879, S. 33

*Les Gladiateurs* wurde nicht im Bereich der zeitgenössischen Kunst präsentiert, der im Palais du Champs-de-Mars situiert war, sondern in einem Vestibül des Palais du Trocadéro. Im Kontext des zur Weltausstellung zählenden Gebäudeensembles nimmt der Palais du Trocadéro eine bedeutende Rolle für die Visualisierung der nationalen Ambitionen ein. Die Kunsthistorikerin Susanne Mersmann hat das Gebäude als „eigentlichen repräsentativen und ideellen Kern der Großveranstaltung mit einem universalistischen Anspruch“ bezeichnet.<sup>664</sup> Mittels an der Fassade angebrachter Insignien und Inschriftentafeln, die ausschließlich Namen französischer Künstler trugen, wurde die Architektur national konnotiert.<sup>665</sup> An der Fassade waren außerdem

<sup>664</sup> Mersmann 2012, S. 44.

<sup>665</sup> Vgl. ebd., S. 44–46.



Allegorien der vier Erdteile und der Ethnografie angebracht, die den neuen kolonialpolitischen Anspruch Frankreichs inszenierten.<sup>666</sup> Den Bezug der patriotischen Ambitionen mit dem nur wenige Jahre zurückliegenden Deutsch-Französischen Krieg stellte schließlich Mercié's Figurengruppe *Gloria Victis* her, die die Kuppel des Mittelbaus krönte.

Im Inneren war die Zweiflügelanlage des Palais du Trocadéro unterteilt in die *Galerie des Arts Rétrospectifs* auf der von der Seine aus gesehen westlichen Seite und die *Exposition Ethnographique*, die den östlichen Flügel einnahm. Als einer der Hauptattraktionen der Universal-schau waren im erstgenannten Bereich Objekte von der Steinzeit und dem antiken Gallien bis zum 18. Jahrhundert zu sehen. Die Exponate, die größtenteils aus französischen Sammlungen

<sup>666</sup> Vgl. Genge 2009, S. 49.

stammten,<sup>667</sup> führten dem Pariser Publikum den ‚Reichtum‘ der eigenen Kultur vor Augen und bildeten die Folie, vor der die ‚fremden‘ Objekte der *Galerie Ethnographique* bewertet wurden.

Damit ist der Ausstellungskontext von *Les Gladiateurs* kurz umrissen. Die Präsentation der Bronze im programmatisch ausgerichteten Palais du Trocadéro, genauer gesagt im Vestibül, das den Auftakt zur *Galerie des Arts Rétrospectifs* bildete, untermauert einerseits die im Werk enthaltene Reflexion über die eigene Kultur und das nationale Selbstbild, andererseits unterstreicht der Präsentationsort die Verortung der Skulptur im Kontext der französischen Anthropologie und Ethnografie. Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurde anhand der Nähe von *Les Gladiateurs* zu den Exponaten der *Galerie du costume de guerre* bereits auf eine mögliche Verortung in den Diskursen der französischen Anthropologie und Ethnografie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hingewiesen.<sup>668</sup> Anlässlich der Weltausstellung von 1878 wurden diese beiden Wissenschaften erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentiert<sup>669</sup> und Gérôme hatte daran offensichtlich aktiven Anteil, wie aus einer Publikation von Alfred Robert Frigoult de Liesville hervorgeht. In seiner Veröffentlichung über die *Exposition historique* im Palais du Trocadéro listet Liesville auf den letzten Seiten die Verantwortlichen in den einzelnen Sektionen auf. In der neunten Sektion mit dem Titel „Ethnographie des peuples étrangères“ wird Jean-Léon Gérôme als Präsident genannt.<sup>670</sup> Als Sekretär wird kein geringerer als der Anthropologe Ernest-Théodore Hamy aufgeführt, der später das erste ethnografische Museum Frankreichs begründete.<sup>671</sup> Zum Zeitpunkt der Weltausstellung arbeitete Hamy als *aide-naturaliste* im Muséum d’Histoire Naturelle. In dieser Rolle hatte er auch mit dem schon erwähnten General Le Clerc, dem Direktor des Musée d’Artillerie, zu tun. Nach der erfolgreichen Implementierung der *Galerie du costume de guerre* entstand dort nämlich eine umfangreiche Erweiterung, die den Blick auf die Waffen der ganzen Welt öffnen sollte. Wie in der *Galerie du costume de guerre* wurden auch in der sogenannten *Galerie Ethnographique* lebensechte Puppen für die Inszenierung eingesetzt.<sup>672</sup> Im direkten Vergleich waren die Mannequins jedoch noch individueller ausgestaltet, denn ihre Gesichter sollten neben den eigentlich im Vordergrund stehenden Waffen auch die jeweiligen Ethnien realistisch abbilden, wozu eigens Gipsabdrücke aus der Sammlung des Muséum d’histoire naturelle als Vorlage genutzt

---

667 Eine relativ detaillierte Beschreibung der Anordnung der verschiedenen Objektgruppen in den einzelnen Sälen gibt Liesville / de 1878. Insgesamt war die Anordnung der Exponate starker Kritik ausgesetzt, vgl. Liesville / de 1878 und Édouard Bonnaffé, „Au Trocadéro : Causerie“, in: Gonse 1878a, S. 14–19. Beide Autoren entschuldigen die Inkonsistenz in der Logik der Anordnung jedoch mit den Anforderungen, die die privaten Sammler an die Organisatoren gestellt hätten.

668 Siehe Kapitel 2.1.3.

669 Dias 1991, S. 166 ff.

670 Alfred Robert Frigoult de Liesville, *Exposition universelle de 1878. Coup d’œil général sur l’Exposition historique de l’art ancien (palais du Trocadéro)*, Paris 1879, S. 137.

671 Das Musée d’Ethnographie du Trocadéro wurde nach der Weltausstellung gegründet und eröffnete 1880. Zur Institution siehe Dias 1991. Für einen Überblick über die Karriereetappen von Hamy siehe ebd., S. 207–235.

672 Zur *Galerie Ethnographique* siehe Mouillard 2007, S. 32–67.

wurden. Eröffnet wurde die Galerie im Dezember 1877 mit 68 Mannequins. Damit zählte das Musée d'Artillerie nicht nur zu den frühesten öffentlichen ethnografischen Sammlungen Frankreichs, sondern stellte auch bis zur Eröffnung des Musée d'Ethnographie du Trocadéro die größte ethnografische Kollektion in Paris aus.

Vor diesem Hintergrund kann man schlussfolgern, dass Gérôme mit seiner Rezeption der Gladiatoren anhand von archäologischen Artefakten ein ethnografisches Modell verfolgte, das durch die Repräsentation originaler und wiedererkennbarer Relikte einen besonderen Wahrheitsanspruch des Dargestellten behauptete. Gérôme bestimmte und klassifizierte den antiken Menschen über seine Kulturgüter; die Objekte lieferten ihm Aussagen, die zu seiner Charakterisierung dienten. Aus diesem Denken heraus erklärte er in seinen autobiografischen Notizen auch die Notwendigkeit der detailgenauen Schilderung der archäologischen Objekte: Die „Wahrheit des Details“ sei wichtig, da sie zur „Physiognomie“ beitrage und „den Personen eine barbarische, wilde und fremde Erscheinung“ gebe. In *Pollice Verso* sei dies besonders gut gelungen, denn „es zeichnet besser die brutale Seite dieser Römer, für die das Leben nichts wert war“.<sup>673</sup>

Schon in der herausgearbeiteten Charakterisierung des *murmillo* als Gallier zeigte sich ein rassisches Konstrukt, das insgesamt auf der Weltausstellung sichtbar wurde und großen Raum einnahm. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich Gérômes Auseinandersetzung mit ethnografischen und anthropologischen Diskursen in *Les Gladiateurs* niederschlägt. Es wird die These verfolgt, dass in der Skulptur die ethnische Komponente, die sich schon in der Kennzeichnung des *murmillos* als Gallier ausdrückt, um eine ‚außereuropäische Perspektive‘ erweitert wird.

#### Der *retiarius* als Afrikaner?

In *Les Gladiateurs* zeigen sich die wesentlichsten Veränderungen, die sich bei der Übertragung des Motivs vom Gemälde in die Skulptur vollzogen haben, in der Figur des unterlegenen Gladiators. Der offenbar schon völlig entkräftete Jüngling aus *Pollice Verso*, der mit letzter Kraft seinen Arm hebt und um Gnade bittet, wird in *Les Gladiateurs* durch eine kämpferische Figur mit weit aufgerissenem Mund und stark angespanntem Arm ersetzt (Abb. 94). Ein auffälliges, sich ebenfalls vom Gemälde unterscheidendes Detail ist die Frisur des bronzenen *retiarius*. Das kunstvoll geflochtene und eingedrehte Haar im Bereich der Stirn erinnert an die sogenannte *Tête Rampin*, die heute im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 95). 1878 war auch dieser archaische Marmorkopf Teil der Weltausstellung und wurde in der *Galerie des arts anciens* im Palais du Trocadéro präsentiert.<sup>674</sup> In seinem Bericht über die griechische Kunst in der Schau beschrieb

---

673 „Je le crois mieux sous tous les rapports : il a plus l'accent de la vérité, il peint mieux le côté brutal de ces Romains pour qui la vie humaine n'était rien.“ Gérôme 1981, S. 12.

674 Zur Präsentation des antiken Fragments auf der Weltausstellung 1878 siehe Schvalberg 2014, S. 256–258.



Abb. 94. Jean-Léon Gérôme und Aimé Morot, *Gérôme exécutant les Gladiateurs*, Monument à Gérôme, Detail, 1878–1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay



Abb. 95. *Tête de cavalier*, genannt *Tête Rampin*, 550 v. Chr., Marmor, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

Olivier Rayet das Exponat genauer.<sup>675</sup> Rayets Ausführungen machen die geringschätzigste Haltung deutlich, mit denen die archaische Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch betrachtet wurde.<sup>676</sup> Er schreibt zwar, dass er dem weit verbreiteten Vorurteil, die Künstler der Archaik seien noch „halbe Barbaren“<sup>677</sup> widersprechen möchte und betont den künstlerischen Wert der Skulptur. Dennoch ist sein Text gespickt mit Bemerkungen zur Fremdheit der Erscheinung. Er beschreibt die Büste als fremd / seltsam (*étrange*) und meint, eher eine afrikanische Physiognomie zu erkennen als eine griechische.<sup>678</sup>

<sup>675</sup> Olivier Rayet, „L’art grec au Trocadéro“, in: Gonse 1878a, S. 51–104, hier S. 59–62.

<sup>676</sup> Die Konnotationen des Barbarischen und Fremden, mit denen Kunstwerke aus der Epoche der Archaik im 19. Jahrhundert belegt wurden, hat Sophie Schvalberg in ihrer Studie zur Griechenlandrezeption in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet, Schvalberg 2014, insb. S. 180 f., 216 f., 293–297. In der Untersuchung führt die Autorin aus, wie sich die Wahrnehmung des archaischen Stils wandelt und schließlich der Avantgarde zur Erneuerung der Gattung Skulptur dient.

<sup>677</sup> Rayet 1878a, S. 58.

<sup>678</sup> Rayet 1878a: „le plus étrange par le style“ (S. 59), „l’ensemble rappelle plutôt les traits d’un chef abyssin que le type de la race grecque“ (S. 62). Vgl. Schvalberg 2014, S. 257 f.

Mittels der Überführung bestimmter gestalterischer Elemente der archaischen Skulptur in die Figur seines Gladiators scheint Gérôme mit diesen Konnotationen zu spielen, um den *retarius* als Fremden, als Angehörigen einer anderen Ethnie zu kennzeichnen.<sup>679</sup> Diese Dimension des Fremden ist neu in der Skulptur und spiegelt die ethnografische Ausrichtung der Weltausstellung, auf der sie präsentiert wurde. Die Konstellation des über den ‚Krieger aus der Fremde‘ dominierenden Galliers kann auch als eine Anspielung auf die französische Kolonialpolitik gedeutet werden.

Sowohl zeitgenössische als auch spätere Betrachter haben der Skulptur eine brutalere Wirkung zugeschrieben als dem Gemälde.<sup>680</sup> Gegenüber der malerischen Darstellung erscheint der Körper des *murmillo* in der Bronze gestählter. Die Muskeln am Oberkörper und den Oberschenkeln sind schärfer ausdefiniert. Zu diesem Eindruck trägt die Materialesemantik der Bronze entscheidend bei. Härte und Kälte als Charakteristika ihrer physischen Beschaffenheit lassen auch die unbedeckten Körperpartien ‚aufgerüstet‘ erscheinen. Außerdem erhält die Rüstung in der Skulptur stärkeres Gewicht, sodass der triumphierende Gladiator mechanisiert und unbezwingbar wirkt. Der plastische *murmillo* sieht noch aus zwei weiteren Gründen mächtiger aus als in der Vorlage: Zum einen suggeriert das an seinem Gürtel hängende, durchgetrennte Netz, dass er sich mit einem gezielten Schlag aus einer ausweglosen Situation befreien konnte. Zum anderen leistet der am Boden liegende *retarius* deutlich mehr Widerstand als sein Pendant im Gemälde. Doch trotz seiner Jugendlichkeit und seines erbitterten Kampfes ist er seinem deutlich älteren Kontrahenten, dem mächtigen *murmillo*, hoffnungslos unterlegen.

Während in den Besprechungen von *Pollice Verso* kaum auf die Gladiatoren eingegangen, sondern hauptsächlich die ambivalente Rolle der Vestalinnen diskutiert wird, rückt bei den Beschreibungen der Skulptur die Paarkonstellation stärker in den Blick. Hierbei ist es auffällig, dass die meisten französischen Autoren den Moment des Triumphierens betonen. Das französische Publikum möchte anscheinend zu diesem Zeitpunkt nicht den Unterlegenen sehen, sondern ist ganz auf den Sieger fixiert. In seinem Buch über die Kunst auf der Weltausstellung, in dem er der französischen Skulptur die Überlegenheit über die anderen Nationen zuschreibt,<sup>681</sup>

---

679 Die Elemente wurden außerdem in *Anacréon, Bacchus et l'Amour* übernommen (siehe Abb. 20/Kap. 2.1). In Bezug auf die Gesichtsbehaarung des Poeten betonte einer der Salon-Rezensenten das Gefühl der Fremdartigkeit gegenüber dieser Gestaltung: „une longue barbe qui lui donne un peu l'air babylonien ou ninivite.“ Auguste Baluffé, „Le Salon de 1881, III, Œuvres décoratives“, in: *L'Artiste*, 15. Juni 1881, S. 839.

680 Masson 1887, S. 23: „Aussi, fut-ce pour le public un grand étonnement lorsque, à l'Exposition Universelle de 1878, on vit apparaître un groupe colossal et étrange : ces gladiateurs qui figurent dans le *Pollice verso* et qui, sculptés, prenaient une tournure encore plus farouche que sur la toile.“; Ackerman 1986b, S. 2: „The subject is more brutal in sculpture than as a painting. The covered face makes the threat of death even more shocking and impersonal. The very stance of the victor is brutal; his pose chills us without our seeing the expression on his face.“

681 „S'il est vrai, comme on n'en saurait douter, que l'état de la sculpture détermine la force et le niveau d'une école, on peut affirmer que l'école française, considérée dans ses sculpteurs, n'a jamais paru plus prospère. Elle possède sur les autres sections européennes une incontestable supériorité.“ Dubosc de Pesquidoux 1881, S. 282.

formuliert der konservative Schriftsteller Léonce Dubosc de Pesquidoux seine Faszination für den *murmillo* am deutlichsten:

„Triomphant et superbe, la tête haute, masquée par sa large visière, le torse redressé, le bouclier au bras, le glaive à la main, le Mirmillon se tourne du côté des gradins et attend le verdict populaire pour délivrer ou égorger son adversaire. Tout en lui respire l'ivresse de la victoire et l'orgueil de la force. Sous les brassards on sent l'acier des muscles façonnés par l'entraînement quotidien, et la prestesse d'un fauve sous la pesante armure.“<sup>682</sup>

Im Kontext der pompösen Weltausstellung, mittels derer sich Frankreich in neuem Glanz zu präsentieren suchte, spiegelt die betonte Dominanz des *murmillos* – sofern man ihn als Gallier versteht – das Wiedererstarken der Nation nach der Niederlage von 1871. Gérôme bediente sich einer dezidiert nationalistisch aufgeladenen Symbolik, um sein Publikum zu begeistern. Dennoch zeigt sich in der Skulpturengruppe *Les Gladiateurs* auch die Vielschichtigkeit des Künstlers, der sein Werk gegen eine allzu plumpe nationalistische Vereinnahmung ‚immunisierte‘, indem er verschiedene Elemente integrierte, die den harmonischen Gesamteindruck stören, worauf nun abschließend eingegangen werden soll.

### Ironische Wendung

Auf die meisten Besucher\*innen wird die Skulptur eine respekteinflößende Wirkung gehabt haben. Insbesondere wenn man sich die leicht überlebensgroßen Gladiatoren freistehend und als einziges Werk im Vestibül des Palais du Trocadéro vorstellt. Leider sind keine Aufnahmen bekannt, die Auskunft über den genauen Aufstellungskontext und vor allem auch die Höhe des Sockels geben könnten. Es ist jedoch anzunehmen, dass Gérôme die Plastik relativ bodennah aufstellen ließ, so wie er es auch für den Originalgips veranlasste, den er dem Museum seiner Heimatstadt Vesoul vermachte (Abb. 96). Die bodennahe Aufstellung rückt die Plastik ungewöhnlich nah in den Raum des Publikums. Vermutlich sahen sich die Verantwortlichen in Vesoul deswegen genötigt, ein Gitter um die Skulpturengruppe herum anzubringen.

Typisch für ein Werk von Gérôme lässt sich aber auch in *Les Gladiateurs* eine gewisse Ironie erkennen. Die zuvor beschriebene, respekteinflößende Gestalt, insbesondere des *murmillo*, wird an mehreren Stellen gebrochen, wobei wieder der Helm eine Schlüsselfunktion einnimmt. Wie zuvor dargestellt, handelt es sich bei dem Helm um ein Fantasieobjekt, das Gérôme aus verschiedenen Vorlagen kombinierte und darüber hinaus eigene, frei erfundene Elemente

---

682 Ebd., S. 239 f.



Abb. 96. *Les Gladiateurs* im Musée Georges-Garret in Vesoul, Postkarte, Vesoul, Musée Georges-Garret

integrierte.<sup>683</sup> So erscheint nicht nur der Fisch auf der Helmkalotte als Karikatur (Abb. 97), auch die im Visier angedeuteten streng nach unten gezogenen Augenbrauen verleihen dem *murmillo* einen geradezu grotesken Anblick (Abb. 98). Stark überzeichnet ist des Weiteren das scheinbar mit Krokodilleder<sup>684</sup> verkleidete Schild. Die runde Form mit einem applizierten Kopf im Zentrum erinnert an ein Schild der Sammlung des Museo Archeologico Nazionale, das ebenfalls in der Gladiatorenkaserne von Pompeji gefunden wurde (Abb. 99). Das Artefakt ist mit einem

---

683 Originale *murmillo*-Helme zeichnen sich durch eine Lochstruktur im Visier aus, vgl. Junkelmann 2008, S. 239, Abb. 393 f. Das geschlossene Visier entspricht am ehesten dem *secutor*-Helm, den der Künstler als Galvanoplastik in seiner Sammlung besaß. Als Vorbild für die im Metall angedeuteten nach unten gezogenen Augenbrauen könnte ein in der Gladiatorenkaserne von Pompeji gefundenes Fresko gedient haben (siehe Junkelmann 2008, Abb. 57), aber auch in diesem Fall kann nicht von einer exakten Übernahme gesprochen werden.

684 In einem der in der Kantonsbibliothek Vadiana in St. Gallen aufbewahrten Briefe Gérômes, berichtet er, dass er „les peaux en question“ aus London beziehen werde. Gut möglich, dass es sich dabei um die Krokodilhaut handelte, die er später im Schild des *murmillos* wiedergab, Brief von Jean-Léon Gérôme an Unbekannt [vermutl. Édouard de Beaumont], undatiert [1871], Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Sammlung Robert Alther, 40.300q.



Abb. 97. (oben links) Jean-Léon Gérôme und Aimé Morot, *Gêrôme exécutant les Gladiateurs, Monument à Gêrôme*, Detail, 1878–1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay

Abb. 98. (rechts) Jean-Léon Gérôme und Aimé Morot, *Gêrôme exécutant les Gladiateurs, Monument à Gêrôme*, Detail, 1878–1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay

Abb. 99. (unten links) Rundschild, 1766/67 in der Gladiatorenkaserne in Pompeji gefunden, Bronze, Einlegearbeiten in Kupfer und Silber, Durchmesser 37 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 5669

Dekor aus Oliven und Olivenblättern geschmückt, die sich kreisförmig um ein Gorgoneion anordnen.<sup>685</sup> Gorgonen-Häupter waren in der Antike häufig auf Schilden zu finden, da ihnen eine abwehrende Wirkung zugesprochen wurde. Auch in der Neuzeit blieb die Faszination für das Motiv erhalten, wie die berühmten Werke von Caravaggio und Arnold Böcklin bestätigen.<sup>686</sup> Gérôme transformierte die althergebrachte Tradition jedoch, indem er eine lachende Theatermaske mit flatternden Bändern an ihre Stelle setzte. Die zu Schlitzeln zusammengekniffenen Augen korrespondieren in ihrer diagonalen Ausrichtung formal mit den nach unten gezogenen Augenbrauen des Helmes und unterstreichen somit die grotesk überzeichnete Darstellung. Ebenso frei erfunden ist die Überspannung des Schildes mit Krokodilleder. Die in der Haut liegenden Knochenplatten, die dem Leder seine auffällige Struktur geben, unterstreichen zwar die defensiven Eigenschaften des Schildes, da sie den Reptilienpanzer, wie schon Plinius in seiner Naturgeschichte beschreibt, „gegen alle Bisse undurchdringlich“ machen.<sup>687</sup> Darüber hinaus lässt sich eine Verbindung zur Welt der Arena ziehen, da Krokodile von einigen Kaisern in Tierhatzen eingesetzt wurden.<sup>688</sup> Am wahrscheinlichsten scheint jedoch, dass Gérôme das Krokodilleder aufgrund der exotischen Wirkung und der Symbolfunktion des Tieres als wild und gefährlich wählte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Frage nach Gehalt oder Intention der Darstellung nicht eindeutig beantwortet werden kann. Aufgrund der karikaturhaften Elemente widersetzt sie sich einer zweifelsfreien Zuordnung. Ob es sich um eine Affirmation oder Ablehnung des Nationalkonzepts handelt, ob hiermit Zustimmung oder Kritik geäußert wird, lässt sich nicht unmittelbar entnehmen. Es hat aber den Anschein, als kommentiere Gérôme das nationale Auftrumpfen im Rahmen der Weltausstellung mit einer ironischen Strategie der Distanzierung. Einmal mehr weist sich Gérôme hier als Künstler aus, der ambivalente Werke schuf,<sup>689</sup> die Zeichen seiner Zeit erkannte und sie mit Witz und mit einer gewissen Ironie in

---

685 Siehe die Beschreibungen des Schildes in Junkelmann 2008, S. 255, Abb. 111 f.

686 Caravaggio, *Medusa*, 1597, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 60 × 55 cm, Florenz, Uffizien; Arnold Böcklin, *Schild mit dem Haupt der Medusa*, 1886, bemalter Gips, Durchmesser 61 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich, Leihgabe Erben Dr. Roland Fleiner.

687 Plinius der Ältere, *Historia Naturalis/Naturgeschichte*, Zweiter Band: *Naturgeschichte des Menschen und der Tiere*, 8. Buch: *Von den Landthieren*, 89, zit. nach Lenelotte Möller und Manuel Vogel (Hg.), *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Prof. Dr. G. C. Wittstein, Wiesbaden 2007, Bd. 1, S. 458.

688 Siehe Otto Keller, *Die antike Tierwelt*, 2. Bd.: *Vögel, Reptilien, Fische, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere*, Hildesheim 1963, S. 260–270.

689 Die Mehrdeutigkeit von Gérômes Werken stellte unter anderem Ekaterini Kepetzi heraus: „Insbesondere die Gemälde Gérômes, aber auch anderer, konfrontieren mit einer komplexen Lesbarkeit des Gezeigten auf unterschiedlichen Ebenen. Anders als klassisch-akademische Historien sieht sich der Betrachter nicht mehr einer der Darstellung bereits inhärenten, wenn auch heute aufgrund des oftmals verlorenen Kontextes zu rekonstruierenden Interpretation gegenüber, sondern einem vielfältigen Angebot diverser, einander teilweise widersprechender und multilokaler Deutungsmöglichkeiten.“ Kepetzi 2009, S. 223.

Szene setzte. Als aufmerksamer Beobachter griff er die nationalen Bestrebungen in der Archäologie, Ethnografie und Ethnologie auf, die im Rahmen der Weltausstellung großen Raum erhielten, brach aber gleichzeitig ironisch mit deren ideologischen Programm.

## 4.2 Kunstgewerbe, Konsum und Weiblichkeit

### 4.2.1 *Tanagra* (1890)

Im Salon des artistes français von 1890 stellte Gérôme eine lebensgroße polychrome Marmorskulptur aus, die sich heute in der Sammlung des Musée d'Orsay befindet und zu seinen bekanntesten plastischen Werken zählt (Abb. 100).<sup>690</sup> *Tanagra* zeigt einen weiblichen Akt, der streng aufrecht auf einem unförmigen Fundament sitzt. Die Frauengestalt hat ihre rechte Hand neben dem Gesäß aufgestützt, während sie den linken Arm eng am Körper angewinkelt hält und in ihrer Handfläche eine Statuette balanciert. Die Figurine stellt eine zierliche junge Frau dar, die im Begriff ist, ihren Oberkörper durch einen Reifen zu schieben, den sie in der rechten Hand vor sich hält. Der Gestus der Bewegung, der durch den aufgewirbelten Rock zusätzlich gesteigert wird, kontrastiert mit der hieratischen Haltung des Aktes. Neben der Sitzenden ist ein Spaten aufgestellt. Lässt man den Blick entlang des Werkzeugs Richtung Boden schweifen, sind in der aufgewühlten Erde weitere, noch halb vergrabene Statuetten zu entdecken (siehe Abb. 35 / Kap. 2.1). Über die verspielt voreinander aufgestellten Zehen der lebensgroßen Marmorfigur wird die Aufmerksamkeit auf eine Tafel gelenkt, auf der in griechischen Lettern das Wort „Tanagra“ (ΤΑΝΑΓΡΑ) steht. Über diese Inschrift weist Gérôme den Akt als Personifikation eines antiken griechischen Orts 20 Kilometer östlich von Theben aus, der Anfang der 1870er Jahre schlagartig berühmt wurde, als in Gräbern in dessen Umgebung unzählige Figurinen aus Ton entdeckt wurden.<sup>691</sup> Die nach ihrem Fundort benannten Terrakotten aus dem

690 Da außer an der Reifentänzerin die polychrome Bemalung nicht mehr erhalten ist, wird auch hier auf historische Fotografien zurückgegriffen. Laut Édouard Papet wurde die Farbe bei einer Reinigung der Skulptur in den 1950er Jahren abgewaschen, Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 302. Der aktuelle Zustand der Skulptur ist abgebildet in ebd., S. 299.

691 Vgl. Fourcaud / de 1889, S. 343; Maurice Albert, „Le Salon des Champs-Élysées, II. La sculpture“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, Bd. 2, S. 59–68, hier S. 62 f.; Naquet 1890, S. 4; Mantz 1890. Für eine Definition der Personifikation siehe Barbara E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, München 2002. Bei Ackerman und in neueren Publikationen wird die Statue häufig als „tyche“ bezeichnet (Ackerman 2000, S. 168 und Papet in Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 302). Da dieser Begriff jedoch bis heute nicht ausreichend definiert wurde, wird von dieser Bezeichnung Abstand genommen. Vgl. Marion Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin / New York 2006, insb. S. 2 und Eva Christof, *Das Glück der Stadt: die Tyche von Antiochia und andere Stadttychen*, Frankfurt a. M. u. a. 2001.



Abb. 100. Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, bemalter Marmor, 152 × 67 × 70 cm, heute: Paris, Musée d'Orsay, abgebildet in: Maurice Hamel, *Salon de 1890, Société des artistes français et Société nationale de Beaux-Arts*, Paris 1890, o. S.

4. Jahrhundert vor Christus stellen größtenteils in lange Gewänder und Mäntel gehüllte Frauen dar, die sitzend, stehend oder schreitend einfache Motive wiedergeben (Abb. 101). Innerhalb kürzester Zeit avancierten sie zu begehrten Objekten für die großen europäischen Museen sowie adelige und bourgeoise Sammler.<sup>692</sup> Bis zur Jahrhundertwende wurde ihre Kommerzialisierung so stark vorangetrieben, dass sie sogar als Thema in Karikaturen aufgegriffen wurden (Abb. 102).

Zur Bekanntheit der hellenistischen Terrakotten in breiten Kreisen der französischen Bevölkerung trug besonders die Weltausstellung von 1878, auf der auch die bereits vorgestellte Skulptur *Les Gladiateurs* präsentiert wurde, bei.<sup>693</sup> Wie Gaston Schéfer berichtet, waren in den Sälen der *Exposition de l'art ancien* im Palais du Trocadéro über 50 Tanagra-Statuetten zu sehen, die aus dem Besitz verschiedener privater Sammler stammten.<sup>694</sup> Alfred Robert Frigoult de Liesville spricht von einer „espèce d'explosion“ der Tanagra-Exponate und bezeichnet sie als „Triumph“ der Antikenpräsentation.<sup>695</sup> Wie Olivier Rayet betont, waren die Statuetten nicht nur in Fachkreisen beliebt, sondern sprachen in besonderem Maße das ungebildete Massenpublikum an.<sup>696</sup> Sobald die Besucher\*innen den Saal, in dem die Figurinen ausgestellt waren, betreten hatten, konnten sie sich nicht mehr von ihnen lösen, behauptet Louis Ménard in der Zeitschrift *L'Art*.<sup>697</sup> Darüber hinaus erwähnt er, dass das Abzeichnen der Statuetten strikt verboten gewesen sei, wobei es sich vermutlich um eine Reaktion auf die hohe Anzahl von Fälschungen, die schon zu diesem Zeitpunkt auf dem Markt kursierten, handelte. Neben aufwendig gefälschten Statuetten, die aus böotischem Ton gefertigt und häufig über ein Netzwerk

692 Zu den antiken Statuetten und ihrer Rezeption im 19. Jahrhundert siehe Reynold Higgins, *Tanagra and the Figurines*, London 1986; *Bürgerwelten: Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Mainz 1994; Ausst.-Kat. Paris/Montréal 2003; Genge 2009, S. 115–130; *Tanagras. Figurines for Life and Eternity. The Musée du Louvre's Collection of Greek Figurines*, hg. von Violaine Jeammet, Ausst.-Kat. Valencia, Centro Cultural Bancaja, Fundación Bancaja, Valencia 2010.

693 Vgl. Édouard Papet, „De l'objet archéologique aux babioles de luxe“, in: Ausst.-Kat. Paris/Montréal 2003, S. 38.

694 Gaston Schéfer, „Les statuettes de Tanagra“, in: Bergerat 1878, S. 148–150, S. 148. In den diversen zeitgenössischen Besprechungen werden die Sammlungen Bammerville, Bellon, Dreyfus, Gréau, Hartmann, Rayet, Lécuyer, de Liesville und Piot erwähnt.

695 Liesville/de 1878, S. 9f. und 16: „La série antique est donc fort belle, abondante en bronzes, très-abondante en statuettes de Tanagra qui en sont le triomphe et dont on pourra faire là un examen approfondi.“; „La série antique n'avait jamais pris de telles proportions à aucune exposition et les Tanagras font une espèce d'explosion.“

696 Olivier Rayet, „Exposition universelle. L'art grec au Trocadéro. Deuxième et dernier article“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, Bd. 2, S. 347–370, S. 350: „Les figurines de Tanagra ont beaucoup fait parler d'elles depuis leur apparition, il y a de cela cinq ou six ans, et l'Exposition a achevé de leur conquérir la faveur publique. C'est un fait remarquable, en effet, que l'admiration qu'elles provoquent, non seulement chez les gens dont l'éducation a formé le goût, mais chez les visiteurs du dimanche, chez les simples ouvriers.“

697 Ménard 1879, S. 264: „Seulement dès qu'on avait mis le pied dans cette galerie on ne pouvait plus s'en arracher. Les sculpteurs surtout n'auront pas négligé les merveilleuses terres cuites de Tanagra, et, puisqu'il était défendu de les copier, nous aimons à croire qu'ils les auront apprises par cœur avant la dispersion de cette admirable collection.“ Vgl. Schéfer 1878.



Abb. 101. Tanagra-Statuette, ca. 275–250 v. Chr., be-malter Ton, 21,5 × 8,2 × 6 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et Romaines, MNB 574

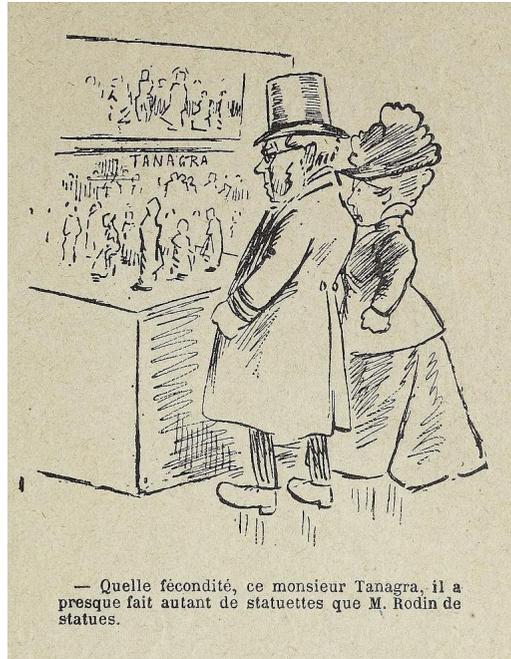


Abb. 102. Henry Somm, „*Quelle fécondité, ce monsieur Tanagra, il a presque fait autant de statuette que M. Rodin de statues*“, Karikatur, in: *Le Rire* 294, 23. Juni 1900, o. S.

griechischer Händler vertrieben wurden, existierte eine Industrie günstiger Reproduktionen, die auf den Pariser Boulevards feilgeboten wurden.<sup>698</sup>

An der immensen Popularität der Statuetten hatten die Schriften der Archäologen großen Anteil, da sie nicht nur in elitären Zirkeln veröffentlicht, sondern ebenfalls in Zeitschriften mit hoher Auflage, wie der *Gazette des Beaux-Arts*, vulgarisiert wurden. Zudem waren schon früh druckgrafische Reproduktionen im Umlauf, die die Vielfältigkeit der Statuetten vor Augen führten. Mit *Tanagra* rekurrierte Gérôme also nicht nur auf Objekte, denen in der französischen Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit zuteilwurde, sondern erneut auf zeitgenössische archäologische Forschungen. Ebenso wie die Gladiatoren entwarf er auch dieses Werk in

<sup>698</sup> Siehe Higgins 1986, S. 166 ff. und Florence Rionnet, „Des Tanagras de pacotille“, in: Ausst.-Kat. Paris/ Montréal 2003, S. 46 f.

Auseinandersetzung mit Elementen einer antiken Artefaktkultur, die in dieser Form bisher noch nicht Gegenstand der Kunst war. Die Bedeutung, die Gérôme den hellenistischen Terrakotten beimaß, zeigt sich unter anderem darin, dass er seine Marmorskulptur beziehungsweise den kulturgeschichtlichen Zusammenhang der antiken Produktion von Tonstatuetten in mehreren Gemälden, die im Rahmen dieses Kapitels ebenfalls betrachtet werden, wieder aufgriff. Um die Bedeutung von Gérômes *Tanagra* im zeitgeschichtlichen Zusammenhang besser fassen zu können, soll zunächst dargelegt werden, worin das spezifische Interesse seiner Zeitgenossen an den antiken Artefakten bestand.

#### 4.2.2 Die Rezeption der hellenistischen Terrakotten in der archäologischen und populärwissenschaftlichen Literatur

Schon vor der Entdeckung der Nekropole von Tanagra fanden hellenistische Tonfigurinen vereinzelte Beachtung, wie am Beispiel der 1846 von dem Architekten Philippe-Auguste Titeux entdeckten und nach ihm benannten *Danseuse Titeux* (Abb. 103)<sup>699</sup> oder E. Prosper Biardots Studie *Les terres cuites funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus* von 1872 deutlich wird.<sup>700</sup> Doch erst mit den Schriften des Archäologen und Sammlers Olivier Rayet, die 1875 in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht wurden, erhielten die Terrakotten einen Namen und entwickelten sich von Objekten, die einen kleinen Kreis von Sammlern und Archäologen begeisterten, zu einem Phänomen der frühen Massenkultur. Rayet war der entscheidende Türöffner für die Einschreibung der Terrakotten in einen populären Diskurs.<sup>701</sup> Zum Zeitpunkt der Funde war er vor Ort und verkaufte auch die ersten Tanagra-Statuetten

699 Ab 1891 ist die Terrakotta-Figur Teil der Sammlung des Louvre, siehe Anonym, „Science, littérature et beaux-arts. Académie des beaux-arts. – Musée du Louvre“ und „Académie des Inscriptions et Belles-Lettres“, in: *Magasin Pittoresque*, 1891, S. 17 f. Zur *Danseuse Titeux* siehe Rionnet 2000, S. 53; Papet 2003, S. 36–45, hier S. 37; Ausst.-Kat. Paris / Montréal 2003, Kat. 6–12, S. 54–59; Kat. 95, S. 146 f.; Ausst.-Kat. Valencia 2010, Kat. 57.

700 E. Prosper Biardot, *Les terres cuites funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus*, 2 Bde., Paris 1872, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.4584#0001> (Textband) und <https://doi.org/10.11588/diglit.4585#0002> (Tafelband).

701 In späteren Texten über die Tanagras wird seine Person immer wieder als Urheber der Tanagra-Begeisterung genannt, so zum Beispiel in Edmond Duranty, „Les statuettes de Tanagra“, in: *La Vie moderne*, 17. April 1879, S. 31 f., hier S. 32: „[...] Rayet, l’homme qui, le premier, ou à peu près, a fait connaître à la France et à l’Europe, les statuettes de Tanagra, et celui qui en possédait le choix le plus délicat et le plus original.“; Darcel 1885, S. 465: „Il y a dix ans que la *Gazette des Beaux-Arts* [...] faisait connaître au public, et peut-être aux amateurs ainsi qu’aux savants, par la plume autorisée de M. O. Rayet qui avait assisté à leur découverte cinq ans auparavant, les figurines de Tanagra, récemment acquises par le Musée du Louvre.“; und Henri Léchat, „Tanagra“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, Bd. 2, S. 5–16 und 122–139, hier S. 5: „On n’a pas oublié que c’est la *Gazette des Beaux-Arts* qui a le plus contribué à répandre en France, dès le lendemain des découvertes de Tanagra, la connaissance et le goût de l’art tanagréen, — grâce surtout à la collaboration du regretté Olivier Rayet, à la science et au talent de qui je suis heureux de pouvoir rendre ici un lointain hommage.“



Abb. 103. *Danseuse Titeux*, Athen, um 350 v. Chr., Terrakotta, H. 21 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, don Cavalier, 1891

an den Louvre, der als erste öffentliche Institution überhaupt Figurinen aus der Grabungsstätte erwarb.<sup>702</sup> Schon ab 1872 wurden die neuen Sammlungsbestände in den Sälen des Museums präsentiert.

Das Hauptmysterium, das die spektakulären Funde umgab, betraf ihre Bedeutung im Kontext des Begräbniskultes.<sup>703</sup> Da die Objekte nicht im Zuge wissenschaftlich dokumentierter Ausgrabungen gehoben, sondern die Gräber regelrecht geplündert wurden,<sup>704</sup> sind wichtige Informationen für immer zerstört worden, die Aufschluss über die Bedeutung und Funktion der Statuetten hätten geben können. Letztlich hat wohl gerade diese diffuse Semantik zur Entfaltung des Imaginären um die Tanagra-Statuetten beigetragen. Rayet vertrat in der Diskussion die Meinung, dass die in Bötien gefundenen Terrakotten das authentischste

---

702 Kurz darauf zogen das British Museum und die Staatlichen Museen zu Berlin nach, siehe Higgins 1986, S. 163.

703 Eine zeitgenössische Zusammenfassung der verschiedenen Forschungsmeinungen gibt Ernest Babelon, „Terres cuites grecques de la collection de M. Bellon“, in: *Gazette archéologique*, 1884, S. 325–331.

704 Zu den Plünderungen und zum Handel mit den in der Nekropole von Tanagra gefundenen Statuetten siehe Higgins 1986, S. 163–178.

Zeugnis über den Alltag der alten Griechen ablegten. Entgegen der Darstellungen in den idealisierten Marmorfiguren zeigten die Tonfigurinen ihm zufolge die Menschen der Antike „in ihrer wahren Kleidung, den üblichen Bewegungen und Haltungen und den typischen Gesten“. <sup>705</sup> Damit wendete er sich gegen die Haltung von Léon Heuzey, der als *conservateur* in der Antikensammlung des Musée du Louvre einen ersten wissenschaftlichen Katalog zu den Terrakotten erstellte. <sup>706</sup> Heuzey war davon überzeugt, dass es sich bei den Grabbeigaben um Götterfiguren handelte. Wie ein Blick auf den öffentlichen Diskurs der 1870er bis 1890er Jahre zeigt, war der Wissenschaftler mit seiner Position jedoch weitestgehend allein: Es dominierte die Ansicht, die Tanagra-Statuetten seien Ausdruck einer antiken Alltagskultur. Dementsprechend wurden sie als Gegenpol der bekannten griechischen Marmorskulpturen, wie etwa die Figuren des Parthenon, verstanden. <sup>707</sup> Den Terrakotten wurde im Vergleich zu den idealisierten Götterfiguren die höhere Vitalität und Wahrheit zugesprochen. <sup>708</sup> Visuell manifestierte sich dieser Befund etwa in Auguste Racinets Monumentalwerk *Le costume historique*, wo Illustrationen berühmter Tanagra-Statuetten als „documents plus authentiques et plus instructifs pour l’histoire du costume et de la vie familière des anciens Grecs“ einstehen. <sup>709</sup> In Bezug auf die Wahrnehmung des antiken Alltags hatten die Funde von Tanagra somit eine ähnliche Wirkung wie die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji gut 100 Jahre zuvor. Der Blick der archäologiebegeisterten Bevölkerung war durch die am Golf von Neapel zutage geförderten antiken Lebensverhältnisse schon für Alltägliches geöffnet. Für den griechischen Kontext fehlte eine solche Perspektive jedoch bislang. Die von den meisten Betrachter\*innen als weltliche Darstellungen und somit als Genre-Figuren verstandenen Terrakotten schlossen diese Lücke nun eindrucksvoll und regten die Fantasie des zeitgenössischen Publikums an. <sup>710</sup>

---

705 Olivier Rayet, „Les figurines de Tanagra au musée du Louvre“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, Bd. 1, S. 297–314 und 551–558, hier S. 558: „Grâce à elles [die Tanagra-Statuetten, Anm. BS], les contemporains d’Alexandre ressuscitent un moment sous nos yeux; regardons-les passer devant nous, non pas tels que les idéalisait le marbre, mais tels qu’ils se montraient dans la rue ou à la maison, avec leurs vrais costumes, leurs mouvements ordinaires, leurs attitudes et leurs gestes typiques.“ Zu dieser Position siehe auch Rayet 1878b, insb. S. 355.

706 Léon Heuzey, *Les figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, Paris 1878.

707 Vgl. Froehner, „Une collection de terres-cuites grecques“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, Bd. 2, S. 265–274 und 479–487, hier S. 483; Charles Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Paris 1890, S. 10.

708 Vorbereitet wurde die Würdigung der tönernen Objekte maßgeblich durch Alexandre Brogniart, Direktor des Keramikmuseums in Sèvres, siehe hierzu Genge 2009, Kap. 2.1. „Die Rolle der Keramik: Ethnographisches Artefakt und kunstgewerblicher Gegenstand“, S. 41–45.

709 Auguste Racinet, *Le costume historique*, Bd. 2, Paris 1888, o.S., ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566276r/f7>.

710 Das Verständnis der Tanagra-Statuetten als Genre-Darstellungen wird betont in: Duranty 1879, S. 32; Diehl 1890, S. 10 und 346; Léchat 1893, insb. S. 123.

##### **Die Tanagra-Statuetten als altertümliche *art industriel***

Neben der alltäglichen Erscheinung der Figuren liegt in den frühen archäologischen Texten der Schwerpunkt auf dem angewendeten Herstellungsverfahren. Die antiken Artefakte wurden vorwiegend als serielle Massenprodukte, die kommerziell vertrieben wurden, thematisiert. Olivier Rayet, Jules Martha, Charles Diehl und andere haben die mechanische Herstellung der in den Gräbern von Tanagra gefundenen Statuetten aus dem Abdruck keramischer Hohlformen ausführlich beschrieben.<sup>711</sup> Das antike Vervielfältigungsverfahren, das zwei Formen einsetzte, um den Figuren eine höhere Plastizität und Lebendigkeit zu verleihen – eine für die Vorder- und eine für die Rückseite – wird unter anderem von Reynold Higgins anschaulich erklärt.<sup>712</sup> Während die Hauptform die grundsätzliche Haltung und die Kleidung der Statuette definierte, bestand die Möglichkeit, bestimmte Partien, wie zum Beispiel Arme und Köpfe, mit unterschiedlichen Frisuren oder Accessoires, wie Fächer und Hüte, separat abzuformen und anzustücken, wodurch eine Varianz in den Exemplaren erzielt werden konnte. In Bezug auf die in den Statuetten sichtbar werdende Kombination von reproduktiven und individualisierenden Prinzipien stellte Edmond Pottier fest:

„Beaucoup de figurines peuvent avoir entre elles un air de parenté étroite ; mais on constate presque toujours une différence d'attitude, un geste, un mouvement de tête ou de bras, un accessoire changé de place, un rien, mais ce rien suffit à diversifier les motifs. Toutes les Tanagréennes sont sœurs : il en est peu qui soient jumelles.“<sup>713</sup>

Aufgrund ihres reproduktiven Herstellungsprozesses näherte man sich den Terrakotten nicht als Unikate und originelle Kunstwerke, sondern betrachtete sie als Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Dennoch oder auch gerade deshalb wurden die antiken Objekte äußerst geschätzt.

In den zeitgenössischen Texten wird das Metier der Koroplasten häufig als *art industriel* bezeichnet.<sup>714</sup> Damit wurde eine Begrifflichkeit aufgegriffen und auf die Antike angewendet, die – wenn auch nicht klar umrissen – ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Kunst- und

---

711 Rayet 1875, S. 306; Jules Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris 1880, S. XXIII; Diehl 1890, S. 348 ff.

712 Higgins 1986, S. 65–70 und 119. Siehe außerdem: Violaine Jeammet, „The Origin and Diffusion of Tanagra Figurines“, in: Ausst.-Kat. Valencia 2010, S. 62–69, hier S. 62.

713 Edmond Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris 1890, S. 253 f. Vgl. Higgins 1986, S. 119.

714 Siehe unter anderem Martha 1880, S. XXVII und Diehl 1890, S. 359: „L'art des coroplastes est avant tout un art industriel et populaire, une sorte d'imagerie à bon marché, où l'ouvrier travaille vite et dissimule sous un air d'aimable négligence ce que sa main hâtive n'a fait souvent qu'ébaucher. C'est dire que dans cette fabrication un peu précipitée, qui répète par douzaines les épreuves du même moule, il ne faut point chercher des visées bien profondes ni des intentions bien philosophiques.“

Wirtschaftspolitik virulent war und somit die altertümlichen tönernen Kulturzeugnisse mit dem zeitgenössischen Kunstgewerbe verknüpfte.<sup>715</sup> Der Ausdruck *art industriel* verbindet das Konzept des Kunstwerks mit dem Bereich der Industrie, wobei Georg Maag betont, dass mit dem Adjektiv *industriel* im 19. Jahrhundert nicht die maschinelle Herstellung, wie wir sie heute verstehen, verbunden war, sondern weiterhin vielfältige manuelle Verfahren darunter gefasst wurden.<sup>716</sup> Unter dem Schlagwort, das sowohl im Singular als auch im Plural Verwendung fand, wurden zudem unterschiedlichste Techniken und Materialien von Bronzeguss und Goldschmiedekunst bis zur Glasbläserei und Ebenisterie subsumiert. Parallel waren zudem andere Begriffe wie *arts appliqués à l'industrie* und *arts décoratifs* im Umlauf, die teils synonym verwendet wurden, weshalb das semantische Spektrum der *arts industriels* schwer zu fassen ist.<sup>717</sup> Ein Eintrag im *Larousse Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* definiert die Spezifik im Vergleich zur bildenden Kunst folgendermaßen:

„Il ne faut pas confondre les produits de l'art avec ceux de l'*art industriel* : le premier crée des œuvres inappréciables, dont quelques-unes vivront éternellement ; mais ces œuvres sont nécessairement d'un prix élevé, la division du travail étant impossible, et par suite la production très-restreinte. Il s'ensuit que les œuvres d'art ne peuvent être acquises que par un petit nombre de privilégiés. L'*art industriel*, au contraire, emprunte à un artiste un type qu'il imite parfaitement souvent, mais qu'il fait servir à des reproductions multipliées, en divisant le travail autant que possible, et en diminuant les frais de fabrication, de telle sorte que la faculté de se procurer les objets ainsi obtenus soit réalisée pour un grand nombre de personnes.“<sup>718</sup>

Arbeitsteilung, Vervielfältigung, eine kostengünstige Produktion und Marktausrichtung sind demnach entscheidende Prinzipien der *art industriel*.

715 Für eine zeitgenössische Perspektive siehe bspw. Laboulaye 1887. Zur Allianz von Kunst und Industrie im 19. Jahrhundert in Frankreich: Lamard / Stoskopf 2013; Hufschmidt 2010, insb. S. 269–286; Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris 1999; Jean-Pierre Leduc-Adine, „Les arts et l'industrie au XIX<sup>e</sup> siècle“, in: *Romantisme* 55, 1987, Sonderheft: *L'artiste, l'écrivain, le poète*, S. 67–78, DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1987.4862>; Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchroner Analyse einer Epochenschwelle*, Diss. Universität Konstanz, 1982.

716 Maag 1982, S. 79. Vgl. Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895: Sculpture and the Decorative Arts*, Farnham, Surrey 2014, S. 21f.

717 Einen Versuch, die verschiedenen Begriffe zu differenzieren und zeitlich zu ordnen, macht Jean-François Luneau, „Art et industrie au XIX<sup>e</sup> siècle : des arts industriels aux industries d'art“, in: Lamard / Stoskopf 2013, S. 17–24. Siehe auch mit einer etwas anderen Einteilung Jones 2014.

718 Lemma: „art“, in: Larousse 1866, Bd. 1, S. 699–714, hier S. 702. Vgl. Maag 1982, S. 81.

Die Debatte um die Verbindung von Kunst und Industrie gewann in Frankreich im Zuge der Weltausstellungen an Bedeutung und wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem bestimmenden Thema, da man die Förderungen der Kunstindustrien als entscheidenden Faktor für die Sicherung der Stabilität der französischen Wirtschaft erachtete. Als zentraler, vielfältige Bestrebungen von staatlicher und privater Seite einleitende Text gilt der *rapport* des Comte de Laborde, der im Anschluss an die Weltausstellung 1851 in London davor warnte, dass Frankreich angesichts der Errungenschaften der ausländischen Konkurrenz seine Vorrangstellung verlieren könnte.<sup>719</sup> Da im 19. Jahrhundert die Kunstindustrie einen der bedeutendsten Umsatzfaktoren der französischen Wirtschaft darstellte, erlangte das Thema eine nationale Dimension,<sup>720</sup> worauf im weiteren Verlauf diesen Kapitels näher eingegangen wird.

#### **Bourgeoise bibelots**

Die Rezeption der Tonfigurinen als *art industriel* tat ihrer Wertschätzung keinen Abbruch. Als käufliche Objekte, die dank ihrer handlichen Größe in die Inneneinrichtung der eigenen vier Wände integriert werden konnten, erfreuten sie sich großer Beliebtheit.<sup>721</sup> Schilderungen unzähliger Autoren zufolge waren die hellenistischen Terrakotten in den Wohnräumen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig.<sup>722</sup> Pierre Gusman etwa beschreibt die Leidenschaft, die insbesondere bei privaten Sammlern für die Terrakotten ausgebrochen war, als „Fieber“.<sup>723</sup> Aufgrund der großen Anzahl an Fälschungen und Reproduktionen, die neben den antiken Originalen im Umlauf waren, konnten sich selbst weniger betuchte Bürgerliche ein Exemplar für ihren Kaminsims leisten.<sup>724</sup>

---

719 Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur, tome VIII. VI<sup>e</sup> groupe. XXX<sup>e</sup> jury. Application des arts à l'industrie*, Paris 1856. Vgl. Laurent 1999, S. 51–79.

720 Vgl. Stéphane Laurent, „Marius Vachon, un militant pour les ‘industries d’art’“, in: *Histoire de l’art* 29/30, Mai 1995, S. 71–78, hier S. 72 f.

721 Vgl. Léchat 1893, S. 6: „Puis, bientôt, dépassant le cercle des archéologues, des artistes, des collectionneurs, il s’est imposé même au public frivole. Car ces terres cuites, qui devaient prendre place, et une des plus belles places, dans les vitrines de nos Musées et dans les publications archéologiques, étaient promises à une faveur plus haute encore : la Mode devait les pousser parmi les menus objets de luxe et d’art, indispensables élégances des salons, des-boudoirs ; et elles y ont fait cruellement tort aux vieillottes statuettes de Saxe, aimées de nos grand’mères.“

722 Guy Ducrey, „Tanagra ou les anamorphoses d’une figurine béotienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle“, in: Isabelle Krzywkowski und Sylvie Thorel-Cailleteau (Hg.), *Anamorphoses décadentes. L’art de la défiguration, 1880–1914. Études offertes à Jean de Palacio*, Paris 2002, S. 207–224.

723 Pierre Gusman, „Tanagra“, in: *L’Art et les artistes* 49, April 1909, S. 3–12, hier S. 3–6.

724 Vgl. Néguine Mathieux, „Tanagras in Paris: A Bourgeois Dream“, in: *Ausst.-Kat. Valencia* 2010, S. 17–19, hier S. 18.

Die Aufstellung der Tonfigurinen in den modischen Salons des fin-de-siècle korrelierte mit dem Bild, das man sich von der Nutzung der Terrakotten in der Antike machte. Schon zu Beginn der Tanagra-Manie wurde von dem Deutschen Otto Lüders die These vorgetragen, dass die Figurinen zunächst Teil der dekorativen Inneneinrichtung der Häuser der Verstorbenen gewesen seien. Als Grabbeigabe sollten sie die letzte Ruhestätte genauso schmücken wie die von den Toten zuvor bewohnten vier Wände.<sup>725</sup> Selbst renommierte Archäologen wie Salomon Reinach perpetuierten diese Vorstellung.<sup>726</sup> Für zeitgenössische Kommentatoren wie Charles Diehl waren die Statuetten schon in ihrem ursprünglichen Kontext, im Bötien des 4. Jahrhunderts, kommerzielle Produkte, die sich nach zeitgenössischen Moden und dem Geschmack der Käufer richteten. Die bis heute nicht eindeutig geklärte Frage, warum die Terrakotten so lebensnah gestaltet sind, beantwortete er schlicht damit, dass die antiken Koroplasten mit dem Verkauf ihrer Produkte ihren Lebensunterhalt bestreiten mussten und deswegen dafür Sorge trugen, dass ihr Angebot der potenziellen Kundschaft gefiele. Folglich stellten sie über die Gestaltung sicher, dass die Figurinen den damaligen Geschmackspräferenzen entsprachen.<sup>727</sup> In der von Diehl eingenommenen Deutungsperspektive, welche die Artefakte im Kontext einer ökonomischen Marktorientierung verortete, spiegelt sich die gesellschaftliche Situation des 19. Jahrhunderts, die von der Zunahme des Warenverkehrs im Zuge der Industrialisierung geprägt war.

Die in so gut wie allen Kommentaren durchscheinende Überlagerung von antiker Alltagspraxis und den eigenen Lebensumständen verstärkte die sentimentale Bindung an die Kleinskulpturen. Im häuslichen Kontext wurden sie als vertraute Gegenstände erlebt, die affektive Empfindungen hervorrufen konnten.<sup>728</sup> Ihre kompakte Größe erlaubte das In-die-Hand-Nehmen und Wenden und begünstigte so eine intimere Wahrnehmung, da neben dem betrachtenden Auge auch der Tastsinn direkt angesprochen wurde.<sup>729</sup> Pierre Gusman erzählt eine Anekdote des kunstversierten Duc d'Aumale, mit dem Gérôme befreundet war und den er 1899 nach dessen Tod in mehreren plastischen Bildnissen darstellte.<sup>730</sup> Im Beisein von Gästen entnahm der Herzog vorsichtig eine seiner Tanagra-Statuetten aus der Vitrine und hielt sie

725 Lüders wird u. a. zitiert in Rayet 1875, S. 554 und Babelon 1884, S. 326.

726 Théodore Reinach, „Un temple élevé par les femmes de Tanagra“, in: *Revue des études grecques* 12, 1899, S. 53–115, hier S. 54: „ces jolies poupées, après avoir orné jadis les étagères des bourgeois de Tanagra, ont passé dans les nôtres, ayant accompli un purgatoire de plus de deux mille ans.“

727 Diehl 1890, S. 359: „D’ailleurs, comme il travaille pour vivre, il importe que les poupées exposées à son étalage plaisent aux acheteurs, et pour cela il faut qu’elles soient accommodées au goût du jour. La mode est-elle aux images religieuses, il fabriquera donc des idoles funéraires ; quand l’art s’émancipe, quand avec Praxitèle les dieux de l’Olympe prennent un aspect plus humain, le coroplaste transformera les types primitifs, il habillera à la moderne les antiques divinités de l’hellénisme.“

728 Vgl. Froehner 1887, S. 483.

729 Vgl. Genge 2009, S. 126.

730 Siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 52 und Sc. 53.



Abb. 104. Elliott Daingerfield, *Tanagra*, 1901, Öl auf Leinwand, 71,2 × 61,2 cm, Atlanta, High Museum of Art

„religieusement, dans ses mains crispées par la goutte, la fragile poupée d’argile et la regardait avec amour ; il chantait intérieurement la grâce et le charme de l’œuvre et dit ces simples mots : « Quel art renferme une statuette de Tanagra ! » Aussitôt une jeune femme, sœur en grâces de l’exquise figurine, tout émue, demanda : « Cet artiste expose-t-il au Salon?... » La statuette faillit se briser sous les doigts du prince et alla, confuse, reprendre sa place auprès de ses compagnes...“<sup>731</sup>

Henri Léchât zufolge liegt der zärtliche Umgang mit den Objekten entscheidend in ihrer materiellen Fragilität begründet:

„J’ajouterai que le plaisir esthétique qu’elles nous donnent se nuance d’une sorte de tendresse. Nous les aimons plus tendrement, en raison de leur fragilité, de ce qu’il y a en elles de délicat et de périssable, et parce que nous savons qu’il s’en est fallu de rien que nous fussions privés de

---

731 Gusman 1909, S. 3.

la joie de les connaître. Les marbres les plus beaux de la sculpture antique ne nous procurent pas cette nuance de sentiment : ces marbres étaient destinés à durer, à se dresser éternellement dans la lumière ; en subsistant, ils n'ont fait, en somme, que leur devoir (bien que la barbarie humaine leur ait rendu parfois ce devoir difficile). Mais elles, ces statuettes d'argile, si minces, si frêles, vouées à la nuit du tombeau, brisées le plus souvent quand on les jetait au fond de la fosse, elles eussent dû périr sans retour.“<sup>732</sup>

Die zärtlichen Blicke und haptischen Berührungen, welche die Statuetten animierten, wurden unter anderem von dem amerikanischen Maler Elliott Daingerfield bildhaft festgehalten (Abb. 104). Die Art und Weise wie in dem Ölgemälde durch das weich fließende Gewand der Dargestellten sowie die tonale Farbgebung eine Verbindung zwischen den beiden Frauenbildern hergestellt wird, leitet über zu einem weiteren wichtigen Aspekt, der die Rezeption der antiken Terrakotten noch bis ins 20. Jahrhundert prägte.

### ***Parisienne de l'Antiquité***

Obwohl vereinzelt auch andere Figuren, wie Amouretten oder Schauspieler, aus den böotischen Gräbern in die Museen und auf den Kunstmarkt gelangten, war der Begriff „Tanagra“ fest mit der Darstellung von Frauen verknüpft. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, manifestiert sich in der Rezeption der hellenistischen Tonstatuetten eine für das 19. Jahrhundert spezifische Verbindung von Weiblichkeit und Mode, die bis heute Bestand hat.<sup>733</sup> In den zahlreichen Berichterstattungen über die antiken Artefakte – bezeichnenderweise stammen sie allesamt aus der Feder männlicher Autoren – wird den Haltungen der Terrakotten eine ausgesprochene Grazie zugeschrieben und ihre Kleidung als besonders elegant hervorgehoben.<sup>734</sup> In dem 1882 veröffentlichten Katalog der Collection Lecuyer, eine der größten Tanagra-Sammlungen Frankreichs zu diesem Zeitpunkt, ist eine der zahlreichen Tafeln, auf denen die Bestände fotografisch reproduziert werden, als „Trois Élégantes de Tanagra“ betitelt (Abb. 105). Gustave Schlumberger gerät anlässlich der drei Terrakotten im Begleittext ins Schwärmen: „Sous ces fines draperies, on sent vivre des corps jeunes et beaux. Ce sont de séduisantes et parfaites créatures à l'aurore de leurs vingt ans, prêtes à la danse et à tous les plaisirs, en pleine possession de leurs charmes

732 Léchat 1893, S. 138f.

733 Zur Kopplung von Mode und Weiblichkeit siehe etwa die Beiträge in Gertrud Lehnert (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998, insbesondere Doris Kolesch, „Mode, Moderne und Kulturtheorie – eine schwierige Beziehung. Überlegungen zu Baudelaire, Simmel, Benjamin und Adorno“, S. 20–46.

734 Siehe hierzu insbesondere Schéfer 1878; Duranty 1879; Diehl 1890, S. 354; Léchat 1893, S. 130f.



Abb. 105. *Trois Élégantes de Tanagra*, Tafel, in: *Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notices de F. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lecuyer*, Paris 1882, o. S.

éblouissants.<sup>735</sup> Deutlich wird hier ein Modeverständnis, das auf der „Inszenierung von Kleidern durch Körper und von Körpern durch Kleider“ beruht.<sup>736</sup> Mit den Hüten und Fächern, die viele der Figurinen tragen, schienen sie den Rezipient\*innen des 19. Jahrhunderts perfekt ausgestattet zu sein, um auf den Pariser Boulevards zu flanieren.<sup>737</sup> Insbesondere diese Accessoires mögen die Kommentatoren des 19. Jahrhunderts an die zeitgenössische Mode erinnert haben, die in den Textillustrationen und Modekupfern von Magazinen wie *Le Moniteur de la mode* visuell festgehalten wurde (Abb. 106). Henri Léchat ging 1893 in der *Gazette des Beaux-Arts*

735 Gustave Schlumberger, „Trois Élégantes de Tanagra“, in: Slg.-Kat. Paris 1882, o. S., URL: <http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/76260> [Letzter Zugriff: 04.11.2022].

736 Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2014, S. 7.

737 Vgl. Duranty 1879, S. 32.



Abb. 106. Modekupper, in: *Le moniteur de la mode*, 10. Januar 1880, o. S.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

ausführlich auf die modische Erscheinung der variierenden Faltenwürfe sowie der wechselnden Frisuren und Accessoires der Tanagra-Figuren ein:

„quand on parcourt les belles planches de l'*Atlas* publié par M. Heuzey ou de la *Collection Lécuyer*, en assistant à ce défilé sans fin d'ajustements tous différents, en voyant aussi la riche variété des coiffures ; et en retrouvant, dispersés çà et là, les éternels accessoires de la toilette, — chapeaux, rubans, fleurs, éventails, — on a presque l'illusion, par moments, de feuilleter le *Journal des Modes de Tanagra*... oui, une *Mode Illustrée*, — admirablement illustrée, — d'il y a vingt-trois siècles, et de Béotie !“<sup>738</sup>

Der Bezug zur zeitgenössischen Mode, den man in den Statuetten zu erkennen glaubte, bildet ein Schlüsselement für ihre Popularität. Im 19. Jahrhundert erfuhr die Modebranche einen gewaltigen Aufschwung und wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem in Frankreich und England zu einem bedeutenden industriellen und wirtschaftlichen Sektor.<sup>739</sup> Zu verdanken war diese Entwicklung der zunehmenden Ausbreitung vestimentärer Bedürfnisse in bürgerlichen Schichten und dem immer schnelleren Wechsel der Moden. Mit Baudelaires *Le Peintre de la vie moderne* rückte die Mode schließlich als paradigmatische und exemplarische Erscheinung der Moderne in den Fokus.<sup>740</sup> Die scheinbar modische Bekleidung der Tonfiguren führte dazu, dass die antiken Artefakte als aktuell wahrgenommen werden konnten. Der Anblick der hellenistischen Terrakotten hob in der Wahrnehmung der zeitgenössischen Betrachter\*innen die große zeitliche Distanz zwischen den Kulturen auf und suggerierte eine direkte Nähe zur eigenen Zeit. So erklärt sich auch, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die antiken Figurinen häufig als Präfigurationen der *Parisiennne*, dem Idealbild der modernen Französin, die in Stil und Schönheit den Frauen anderer Nationen als überlegen galt und deren Inszenierung weitgehend auf ihrer Garderobe basierte, rezipiert wurden.<sup>741</sup>

---

738 Léchat 1893, S. 126 f.

739 Valerie Steele, *Paris Fashion. A Cultural History*, Oxford 1988; Andrea Mayerhofer-Llanes, „Modeillustrationen im 19. Jahrhundert“, in: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, hg. von Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle Bremen, München 2005, S. 214–227.

740 Die Abhandlung erschien Ende 1863 in mehreren Teilen in der Tageszeitung *Le Figaro*. Deutsche Übersetzung: Charles Baudelaire, *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens*, Deutsch von Max Bruns, Berlin 1988. Zu Baudelaires Aufsatz im Kontext der Modetheorie siehe u. a. Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise (Hg.), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld 2014.

741 Zu den wichtigsten Autoren, die das Bild der Pariserin des 19. Jahrhunderts nachhaltig prägten, zählte Octave Uzanne, der gleich mehrere Bücher publizierte, in denen er seine weiblichen Zeitgenossen als Königinnen der Eleganz stilisierte. Siehe etwa Octave Uzanne, *Françaises du siècle. Mode, mœurs, usages*, Paris 1886, S. 248–252 und ders., *La Femme à Paris, nos contemporaines*, Paris 1893. Vgl. Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley 1989, S. 70 f.

„Toujours élégante et jamais maniérée, toujours en marche et pourtant jamais pressée, la Tanagréenne — ou plutôt la Tanagre — est vraiment la Parisienne de l’antiquité. Et jamais on n’aurait cru que pour trouver un pendant grec à la grâce et à la vivacité de nos contemporaines, c’est en Béotie qu’il fallût le chercher“,

schrieb der französische Archäologe Théodore Reinach und formulierte damit den Eindruck, den viele seiner Kollegen teilten.<sup>742</sup> Durch diese Gleichsetzung von Tanagra-Figurine und *Parisienne* wurden die zeitlich und geografisch fremden Artefakte ins Eigene integriert. Obwohl die Statuetten in ganz Europa begeistert gesammelt wurden, bildete sich nirgendwo sonst eine mit der französischen Aneignung vergleichbare Rezeption aus, welche die Figurinen dermaßen mit dem nationalen Selbstbild verknüpfte.

Die Vorstellung der Tanagra als charmante, schöne und elegant gekleidete junge Frau blieb in Frankreich über Jahrzehnte hinweg bestehen.<sup>743</sup> Der Begriff selbst entwickelte sich zu einem geflügelten Wort, das noch im 20. Jahrhundert breite Verwendung fand. Dank der über die Online-Plattform *Gallica* zur Verfügung gestellten Digitalisate französischer Frauen- und Modezeitschriften konnte die Rezeption der Tanagra-Statuetten bis Ende der 1930er Jahre nachvollzogen werden.<sup>744</sup> Es ist bemerkenswert, dass der Begriff Tanagra in diesem Zeitraum durchgängig und häufig auftaucht. Genutzt wird er sowohl, um den weiblichen Körper zu beschreiben, als auch für eine Beurteilung von Gewändern, die diesen elegant umhüllen. Die Beschreibungen des weiblichen Körpers als Tanagra ist vor allem in den Fortsetzungsromanen und Kurzgeschichten zu finden, die einen festen Bestandteil des Programms der Frauenmagazine bilden. Die Titulierung als Tanagra bezeichnet in diesem Zusammenhang stets den idealen, schlanken und jungen Körper. Die mit den antiken Statuetten verglichenen Personen werden als „au physique délicate“, wohlgeformt und mit graziler Silhouette beschrieben.<sup>745</sup>

742 Reinach 1899, S. 54. Siehe auch Schéfer 1878; Gusman 1909, S. 7.

743 Vgl. François Lenormant, „Les terres cuites de Tarent“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, Bd. 1, S. 201–224, hier S. 216; Paul Mantz, „Exposition Rétrospective De Rouen“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, 2, S. 193–213, hier S. 194; Froehner 1887, S. 483 f.; Diehl 1890, S. 10, 338, 354; Léchat 1893, insb. S. 130 ff.; Houff, „La femme élégante à travers les âges. En Grèce“, in: *L’art et la mode*, 23. Februar 1895, S. 118 f., hier S. 118; Yvanhoé Rambosson, „Quelques œuvres peu connues de Alexandre Falguière“, in: *Les Arts*, März 1902, S. 29, vgl. Rionnet 2000, S. 53; Gusman 1909, S. 9.

744 Durchsucht wurden die Magazine, die in den Listen „Presse de mode“ und „Presse féminine“ zusammengestellt sind, siehe <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-par-thematiques> [Letzter Zugriff: 20.07.2022].

745 „La Moisson, no. 488“, in: *Les dimanches de la femme*, 12. Juli 1931, o.S. Vgl. Eliam, „La chanson du cave“, in: *Journal de la jeune fille : organe des Unions chrétiennes de jeune*, Januar/Februar 1917, S. 88–95, hier S. 88; „Petite Sirène“, in: *Les dimanches de la femme*, 20. Januar 1929, S. 10; „Voyage au pays des hommes nus“, in: *Parisianna*, 24. November 1932, S. 8 f., hier S. 9; Georges Maldague, „La Nuit de nocce de Suzy“, in: *Midinette*, 10. Dezember 1937, S. 9–15 und 18–22, hier S. 10.



LE

**TRICOT  
RUSSE**

Ses  
°° *Paletots* °°

Ses  
*Sous-Vêtements*

Ses  
°° *Écharpes* °°

SPÉCIALITÉ DE PALETOTS  
CRÉÉS PAR LA MAISON  
R. B. P. DE TROYES ET  
FABRIQUÉS AVEC LEUR  
:: TISSU SPÉCIAL LE ::

**LE TANAGRA**  
Modèle réservé

**Tricot Russe**

Aux Grands Magasins des Trois Quartiers

Abb. 107. *Le Tanagra*. Modèle réservé. Aux Grands Magasins des Trois Quartiers, Anzeige, in: *Le Jardin des modes nouvelles*, 15. Mai 1913, S. III

In den Modezeitschriften sind es überwiegend die Konturen und die eleganten Linien des Faltenwurfs von Kleidern, für die der Tanagravergleich herangezogen wird.<sup>746</sup> Einigen Modemacher dienten die Statuetten als Vorbild für ihre Kreationen, wie es unter anderem für das Modehaus Mainbocher und Jean Patou postuliert wird.<sup>747</sup> Häufig wurden zudem Kleidungsstücke mit dem Titel „Tanagra“ versehen (Abb. 107), obwohl die Entwürfe kaum an die Gewänder der antiken Statuetten erinnern. Evozieren sollte der Name wohl eher die inzwischen fest etablierte Vorstellung weich fließender Stoffe und einer eleganten Erscheinung. Ob auf Personen oder Kleider bezogen, der Begriff Tanagra blieb bis in die späten 1930er Jahre ein Synonym für Grazie und Eleganz.

746 Zur Kontur: Anonym, „Les premiers chapeaux d’hiver“, in: *Vogue*, 1. September 1924, S. 3–10, hier S. 5; Anonym, „Premières nouvelles des nouvelles Collections“, in: *Vogue*, März 1934, S. 39–50, hier S. 42. Zu den Faltenwürfen: Flora de Lavallée, „La silhouette à la mode“, in: *Jardin de la mode*, 1913, S. 51; Marquise de Noy, „L’exposition de la soie artificielle. La mode et les modes“, in: *Les Modes*, 1930, S. 16–26, hier S. 20.

747 Siehe Anonym 1934, S. 42 und „Sirènes“, in: *Vogue*, September 1939, S. 28 f., hier S. 29.

### 4.2.3 Gérômes Umsetzung

Der Blick auf die Rezeption der hellenistischen Terrakotten, die im Umfeld des griechischen Ortes Tanagra ausgegraben wurden, hat verdeutlicht, dass es sich um Objekte handelt, die breites Interesse auf sich zogen und sowohl in der Wissenschaft als auch in der allgemeinen Bevölkerung *en vogue* waren. Gérômes polychrome Marmorskulptur kann als eine künstlerische Aneignung dieses Hypes verstanden werden. In seiner *Tanagra* verdichten sich die Aspekte – mechanische Reproduktion, Kommerzialisierung der Objekte und Weiblichkeitskonstruktion, welche die zuvor dargestellte populäre Rezeption der Terrakotten bestimmen. Stellt der neben der Aktfigur platzierte Spaten noch den Bezug zur Archäologie als Grabungswissenschaft her,<sup>748</sup> die jene materiellen Hinterlassenschaften aus der Erde gehoben und zutage gefördert hat, welche die Imagination Gérômes und seiner Zeitgenossen beflügelten, verweisen die übrigen Aspekte der Skulptur auf ihre Entstehung im 19. Jahrhundert.

Dem zeitgenössischen Verständnis der Tanagra-Statuetten als Repräsentation antiker Weiblichkeit entsprechend stellt Gérôme eine nackte Frauengestalt dar, die in ihrer Handfläche eine weibliche Statuette balanciert, welche an die beliebten archäologischen Objekte erinnert. Die Haltung der Sitzenden zitiert die von Phidias geschaffene Kolossalstatue des Zeus im Tempel von Olympia, so wie sie Quatremère de Quincy in seiner viel gelesenen Schrift *Le Jupiter olympien* rekonstruierte (siehe Abb. 39 / Kap. 2.2).<sup>749</sup> Gérôme griff die hieratische, auf Frontalperspektive ausgerichtete Pose mit dem ausgestreckten Arm auf, tauschte die Miniatur der Viktoria jedoch gegen die Reifentänzerin. Selbst das Motiv der übereinandergestellten Füße kann von der Rekonstruktion abgeleitet werden. Über die Anlehnung an Quincy setzte der Künstler somit deutlich seine bemalte Marmorfigur mit der Geschichte der Wiederentdeckung der antiken Polychromie in Verbindung.

Darüber hinaus erscheinen jedoch weder die Aktfigur noch die Reifentänzerin besonders altertümlich. Die Nacktheit der Sitzenden evoziert zwar eine Nähe zur Antike, es sind aber keine weiteren Attribute enthalten, die es erlauben würden, die Skulptur gemäß einer tradierten Ikonografie zu interpretieren. Auffällig ist darüber hinaus die wenig klassische Körperdurchbildung der lebensgroßen Personifikation. Trotz der hieratischen Pose zeichnet sich die Figur durch eine sehr präzente Körperlichkeit aus, die durch die ursprüngliche polychrome Bemalung zusätzlich gesteigert wurde. So erinnert sie stark an Fotografien von Paul Richer, der als Anatomieprofessor an der École des Beaux-Arts fotografische Aufnahmen zur Förderung der

748 Den Bezug zur Archäologie stellte auch Maurice Albert in seiner Salonbesprechung heraus: „Mais l'archéologie a les siens [ihre Bewunderer, Anm. BS], elle aussi ; et jamais elle ne s'était plus intimement, plus heureusement unie à la sculpture que cette année. C'est M. Gérôme qui a consacré ce mariage d'inclination.“ Albert 1890, S. 62.

749 Siehe das Frontispiz in Quincy / de 1815, abgebildet in: Ausst.-Kat. Paris 2018a, S. 19.

Künstlerausbildung propagierte (Abb. 108). Zudem lässt die Frisur der *Tanagra* deutlich das Vorbild der Pariserin des fin-de-siècle durchscheinen (Abb. 109).<sup>750</sup>

Auch Gérômes Reifentänzerin hat wenig mit den originalen hellenistischen Terrakotta-Figurinen gemein.<sup>751</sup> Ihr ärmelloses Kleid kann zwar als *chiton* bezeichnet und somit als antikes Gewand aufgefasst werden. Die antiken Kleinplastiken tragen jedoch fast ausschließlich das *himation*, eine Art Mantel, unter dessen schweren Draperien die Körper, meist selbst die Hände, verborgen bleiben. Der Künstler ging mit den antiken Vorlagen also recht spielerisch um, was sich auch im Bewegungsmotiv seiner Statuette zeigt. Im Gegensatz zu den altertümlichen Terrakotten mit ihrer durch den Produktionsprozess bedingten geschlossenen Form ist Gérômes Tänzerin in einem schwungvollen Schritt wiedergegeben. Zusätzlich schiebt sie ihren Oberkörper durch einen Reifen. So entsteht ein Spiel aus geschlossenem Umriss und Luftraum, welches die mechanische Reproduktion deutlich komplizierter macht als bei den antiken Artefakten. Als Vorlage für die Integration des Reifens hat dem Künstler vermutlich ein Objekt aus der bereits erwähnten Sammlung von Camille Lecuyer (Abb. 110),<sup>752</sup> das 1878 im Palais du Trocadéro zu sehen war und im Rahmen von Olivier Rayets Besprechung der Präsentation in der *Gazette des Beaux-Arts* ebenfalls als Stich wiedergegeben wurde, gedient.<sup>753</sup> Bei der als „Gauklerin“ bezeichneten unbedeckten Frauenfigur, die gerade im Begriff ist, ihr linkes Bein durch einen Reifen zu setzen, den sie mit beiden Händen festhält, handelt es sich allerdings um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert.<sup>754</sup> In der griechischen Kunst sind Darstellungen mit Reifen im Bereich der Vasenmalerei bekannt, allerdings nicht mit dem weiblichen, sondern männlichen Geschlecht verknüpft, wie an einem Objekt aus der Antikensammlung des Louvre nachzuvollziehen ist (Abb. 111). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählten Reifen zu beliebten Spielzeugen für Kinder, sowohl für Jungen als auch für Mädchen, wie auf unzähligen Darstellungen in Textillustrationen und Modekupfern der zeitgenössischen Frauen- und Modezeitschriften anschaulich wird (Abb. 106).

Dass es sich bei der Reifentänzerin um eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts handelt, wird zudem mittels der noch halb vergrabenen Statuetten, die sich an der Bodenzone der Skulptur befinden, betont. Das neben dem rechten Fuß des Aktes freigelegte Köpfchen lässt sich einem antiken Original zuordnen: Ihr zartes Gesicht und das von einem Mantel halb verdeckte Haupt lassen die Figurine als Reproduktion der *Danseuse Titeux* (Abb. 103), die im 19. Jahrhundert

---

750 Vgl. Papet 2003, S. 45: „Le visage et l’anatomie généreuse, autrefois peints étaient pourtant bien ceux d’une Parisienne, peut-être la belle Mme Siot, maîtresse de l’artiste.“

751 Zu dieser Feststellung kommt auch Genevieve Liveley, „Sculpturae Vitam Insufflat Pictura. Breathing Life into Greek Sculpture in the Works of Lawrence Alma-Tadema and Jean-Léon Gérôme“, in: Vicky Coltman (Hg.), *Making Sense of Greek Art*, Exeter 2012, S. 140–154, hier S. 151f.

752 Zur Sammlung Camille Lecuyer, die 1883 versteigert wurde, siehe außerdem: DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.3801#0001>.

753 Siehe Rayet 1878b, S. 359.

754 Édouard Papet, in: Ausst.-Kat. Paris 2003, S. 50.

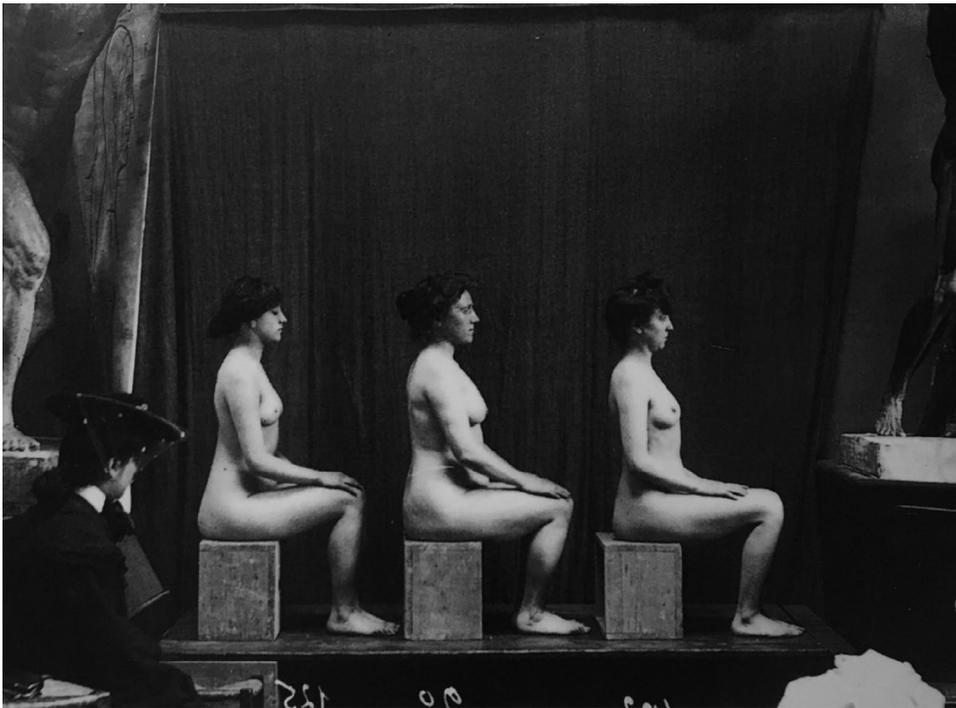


Abb. 108. (oben) Paul Richer, *Modèles à l'École des Beaux-Arts*, Fotografie, um 1905–1911, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Abb. 109. (unten) *Le Flou-Flou. Ruban ondulateur*, Anzeige, in: *Le Petit écho de la mode*, 22. Dezember 1895, [S. 3]

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

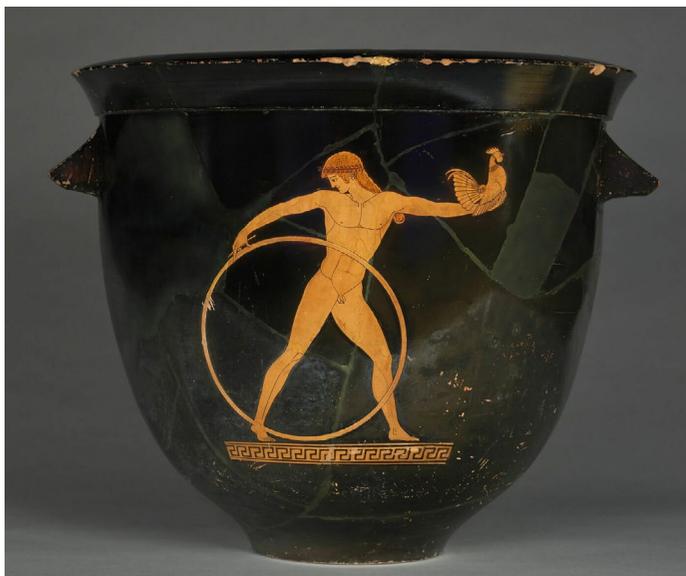
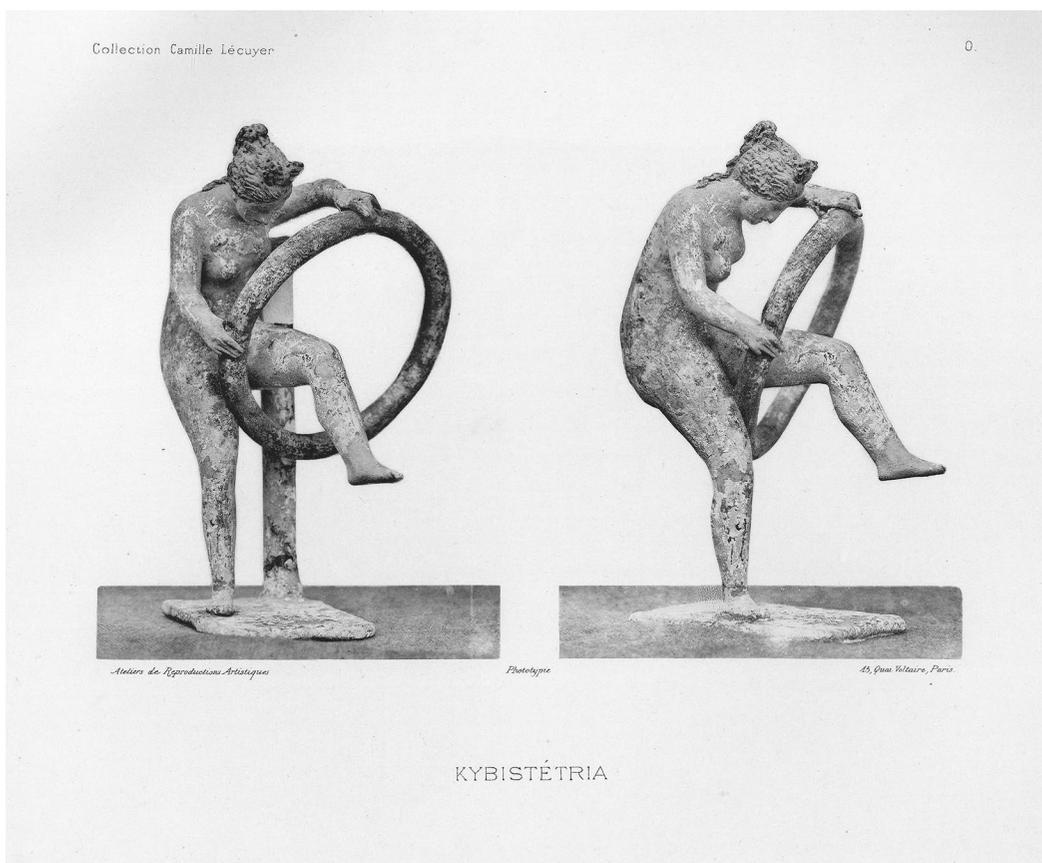


Abb. 110. (oben) *Kybistètria*,  
Tafel, in : *Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notices de F. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lecuyer, Paris 1882, o. S.*

Abb. 111. (unten) Maler von Berlin, Rotfigurige Vase mit Darstellung des Ganymed, Athen, um 500–490 v. Chr., 33 × 33 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Collection Campana, 1861, G 175

zu den berühmtesten hellenistischen Terrakotten zählte, erkennbar werden.<sup>755</sup> Gérôme demonstrierte damit, dass er sehr wohl zu differenzieren wusste zwischen einer archäologischen Korrektheit und Adaptionen, die seiner eigenen Interpretation des antiken Erbes entsprungen waren. Insgesamt weist seine Reifentänzerin eher eine jugendstilhafte Ästhetik auf,<sup>756</sup> welche die modische, dekorative Funktion der Skulptur betont. Auf der Handfläche des Aktes wird die Figurine wie in einer Auslage als Ware präsentiert. Dass Gérôme auch die antiken Originale als Konsumgüter, die der dekorativen Ausgestaltung des Innenraums dienten, interpretierte und somit aktuelle Forschungsmeinungen aufgriff, wird nahegelegt, da er in dem unförmigen Fundament, auf dem der Akt sitzt, eine Quaderstruktur aufscheinen ließ. Die somit angedeutete Mauer verortet die aus dem Erdhaufen aufblitzenden Figurinen stärker in einem einstigen Wohnraum als in einem Grab.

Die Skulptur *Tanagra* bezieht ihren Reiz zu großen Teilen aus der Zusammenführung gegensätzlicher Körperbilder, die in sich ambivalent sind. Als Kontrast wird zunächst der Größenunterschied der beiden Frauenfiguren – zwischen Lebensgröße und Kleinformat – anschaulich. Damit verbunden ist die Gegenüberstellung von Lebendigkeit und Künstlichkeit. Die zierliche Statuette repräsentiert eine objektivierte Weiblichkeit, die der durch die polychrome Bemalung noch weiter gesteigerten ‚Fleischlichkeit‘ des lebensgroßen Aktes entgegengesetzt wird. Allerdings entsteht ein paradoxer Eindruck dadurch, dass die über ihr farbiges Inkarnat lebendig erscheinende Aktfigur starr und unbewegt dasitzt, während das dekorative Objekt, eigentlich ein lebloses Ding, in einem lebendigen Bewegungsmotiv begriffen ist. Die Dualität der Körperbilder, die zwischen Stillstand und flüchtiger Bewegung changiert, lässt den Gedanken an Baudelaires Konzeption moderner Schönheit aufkommen:

„Das Schöne wird aus einem ewigen, unveränderlichen Element gebildet, dessen Quantität außerordentlich schwierig zu bestimmen ist, und aus einem relativen, bedingten Element, das, wenn man will, um und um oder allzugleich von dem Zeitabschnitt, der Mode dem geistigen Leben, der Leidenschaft dargestellt wird. Ohne dieses zweite Element, als welches gleichsam der amüsante, glänzende Überguß ist, der den göttlichen Kuchen uns verdaulich macht, wäre das erste Element für die menschliche Natur unzutraglich, ungeeignet, unverdaulich. Ich glaube, man wird schwerlich irgendwelche Probe von Schönheit ausfindig machen, die nicht diese beiden Elemente enthielte“,

755 Vgl. Papet 2003, S. 37. Zur *Danseuse Titeux* siehe Fußnote 699 in der vorliegenden Arbeit.

756 Vgl. Türr 1979, S. 49.

formuliert der Lyriker und Kunstkritiker in *Le Peintre de la vie moderne*.<sup>757</sup> Will man diesem Modell folgen, kann man in der hieratischen Haltung des Aktes das Ewige erkennen, im transitorischen Motiv des Durch-den-Reifen-Schiebens das Moderne.<sup>758</sup> Trotz der verschiedenen Konnotationen repräsentieren beide Frauengestalten reizvolle Körperbilder, die Begehrlichkeiten wecken.

In *Tanagra* findet jedoch nicht nur über die verschiedenen Körper- beziehungsweise Weiblichkeitsbilder ein kreativer Austausch statt, sondern auch in Hinblick auf die etablierten Gattungshierarchien. Die hellenistischen Terrakotten, auf die der Künstler in seinem Werk anspielt, sind zwar Erzeugnisse einer seit Jahrhunderten zum Vorbild erhobenen antiken Kultur, doch aufgrund ihres kleinen Formats und des verwendeten Materials im Sinne einer akademisch-kunsttheoretisch bestimmten Objekthierarchie niedriger verortet als die großformatigen Marmorskulpturen, die insbesondere der klassizistischen Kunst als Leitbild dienen. In den Texten der Archäologen wird auf ihren Charakter als massenhaft durch mechanische Reproduktion hergestellte (und damit hochkulturell weniger bedeutende) Güter aufmerksam gemacht, wodurch sich das Verständnis der Terrakotten deutlich von der bis dato gültigen Vorstellung einer idealen Antike singulärer Einzelmonumente abgrenzt. Damit kann Gérômes Entscheidung, die antiken Figurinen zum Thema eines Kunstwerks zu machen, als demonstrativer Akt verstanden werden, durch den sich der Künstler von klassischen Sujets der akademischen Kunst distanzierte. In *Tanagra* manifestieren sich die engen Bezüge zwischen bildender und dekorativer Kunst, welche die französische Bildhauerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen.<sup>759</sup> Während die Statuette Aspekte wie Reproduktion, Käuflichkeit und Massenkultur evoziert, die sie als Kunst niederen Ranges deklarieren, verweist die Ausführung in Marmor und der großformatige Akt auf die akademische Hochkunst. Es kommt zu einer Verschränkung beider Kategorien, was angesichts der Präsentation im Salon – der institutionellen Sphäre der Hochkunst – als Legitimierung und Nobilitierung des Populären und der ‚industriellen‘ Kunst gedeutet werden kann.

Eine wichtige Bedeutungssteigerung in diesem Zusammenhang erhält die Skulptur, da Gérôme die Statuette der Reifentänzerin ab 1891 von dem Pariser Kunstgießer Siot-Decauville in vergoldeter Bronze vervielfältigen ließ (siehe Abb. 73 / Kap. 2.3).<sup>760</sup> Gerald M. Ackerman stellte die These auf, dass Gérôme die Skulptur mit dem Ziel entworfen hatte, das Fragment der Statuette im Anschluss an die Salonpräsentation als Reproduktion auf den Markt zu bringen.<sup>761</sup>

---

757 Baudelaire 1988, S. 10.

758 „Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.“ Ebd., S. 21.

759 Siehe Jones 2014.

760 Ackerman 2000, Kat. Sc. 21; Rionnet 2000, S. 53. Ab 1893 konnten Sammler zusätzlich zum Fragment der Reifentänzerin Editionen der gesamten Plastik erwerben. Neben den Versionen in vergoldeter und unterschiedlich patinierter Bronze und Zinn (Akt. WV S. 17 B2 und E2) realisierte Siot-Decauville eine auf 20 Exemplare limitierte Auflage aus Zinn, Gold und Emaille (Akt. WV S. 17 E3).

761 Ackerman zit. nach Rionnet 2000, S. 53.



Abb. 112. Lawrence Alma-Tadema, *The Golden Hour*, 1908, Öl auf Leinwand, 35,5 × 33,5 cm, Privatbesitz

Indem er seine eigene Tanagra-Adaption ökonomisch verwertete, verwies der Künstler einerseits auf die ursprüngliche Herstellung der antiken Figurinen durch mechanische Reproduktionsprozesse, andererseits auf den zeitgenössischen Handel mit den archäologischen Artefakten. Gleichzeitig nahm er mit seiner Kleinskulptur am industrialisierten Kunstbetrieb seiner Zeit teil, der sich zu diesem Zeitpunkt zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor entwickelt hatte.<sup>762</sup>

Die plastische Reproduktion der Reifentänzerin legte den Grundstein für eine langjährige produktive Zusammenarbeit mit dem Unternehmen Siot-Decauville. Wie in den Ausführungen zu Gérômes Kollaborationen mit Pariser Kunstgießern bereits dargestellt, war die Vervielfältigung der Reifentänzerin nicht sein erster Vorstoß in Richtung einer *art industriel*.<sup>763</sup> Ab diesem Zeitpunkt erlangte sein Engagement im Bereich des Kunstgewerbes aber eine neue Qualität. Die Siot-Decauville-Edition in vergoldeter Bronze fand eine besonders weite Verbreitung und wurde sowohl von Künstlern als auch von Dichtern rezipiert. Lawrence Alma-Tadema stellte sie vier Jahre nach Gérômes Tod in einem Gemälde dar (Abb. 112): In dem nahezu quadratischen Format ist der Bildausschnitt auf die Büste einer rothaarigen jungen Frau reduziert, die mit beiden Händen den Marmorsockel der Reifentänzerin umfasst, wobei ihr linker Zeigefinger

<sup>762</sup> Vgl. Hufschmidt 2010.

<sup>763</sup> Siehe hierzu und zum Unternehmen Siot-Decauville Kapitel 2.3.2.



Abb. 113. Reproduktion von *Joueuse de cerceau* aus dem Bestand des Kunstgewerbe-Museum-Berlin, Unterrichtsanstalt 1879–1918, Berlin, Universität der Künste, Universitätsarchiv

zarttastend den Kleidersaum der Statuette berührt. Mit leicht geröteten Wangen blickt sie voller Bewunderung auf die Figurine, als handle es sich dabei um ein antikes Original von besonderem Wert. Darüber hinaus wurde die Reifentänzerin in einem Gedicht von Léonce de Joncière verewigt, das Jean-Léon Gérôme gewidmet ist.<sup>764</sup> Den Erfolg des Fragments quittiert schließlich auch die Präsenz fotografischer Reproduktionen in Vorlagensammlungen, wie sie an Kunstgewerbeschulen existierten (Abb. 113).

In den altertümlichen Statuetten, die ihn zur Skulptur inspirierten, erkannte Gérôme – unterstützt von der Interpretation in zeitgenössischen archäologischen und (pseudo-)wissenschaftlichen Texten – ein Produkt des antiken Kunstgewerbes. Seine Beschäftigung mit den hellenistischen Artefakten ist im Kontext der Aufwertung der dekorativen Kunst zu verstehen, die Mitte des 19. Jahrhunderts zur nationalen Aufgabe erklärt wurde. Mit der Hinwendung zu Phänomenen der Alltagskultur, wenn auch eine antike Alltäglichkeit gemeint ist, dem Angriff auf die Gattungsgrenzen sowie dem „offensiven Verhältnis zur (Kunst als) Ware“, wurden verschiedene Aspekte wirksam, die später auch die amerikanische Pop Art prägen sollten.<sup>765</sup>

#### 4.2.4 Gérômes Engagement für die Aufwertung des französischen Kunstgewerbes

Wie weiter oben schon erwähnt, zählte die Verbindung von bildender Kunst und Industrie zu den Themen, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts sowohl die Wirtschaft als auch die Kunstpolitik intensiv beschäftigten. Gérômes Bestrebungen zur Aufwertung des französischen Kunstgewerbes wurden bislang von der kunsthistorischen Forschung noch nicht untersucht, trotz der Tatsache, dass er in verschiedenen Institutionen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

764 „Sur le mode alanguie de Phrygie elle danse. / Tritonide jouant dans les flots entr’ouverts, / Elle nage au milieu de ses longs voiles verts, / Qu’elle lance en torrent, ramène en masse dense. // L’étoffe serpentine étirent la redondance / De ses flancs qu’elle roule en des remous divers. / Puis, jambes battant l’air, tête et bras à l’envers, / Elle imite une roue en pressant la cadence. // Elle quitte le sol, retombe en tourbillon, / S’épanouit en fleur, s’enlève en papillon, / Visions d’un instant que l’œil à peine à suivre. // Mais pour finir, gainé du voile vert et bleu, / Son corps glisse à travers un grand cerceau de cuivre, / Comme une salamandre en un cercle de feu.“ Léonce de Joncière, „La Danseuse de Cerceau“, in: ders., *Tanagra*, Paris 1900, S. 140. Die Poesiesammlung umfasst 173 Gedichte, die alle von der Welt des Hellenismus inspiriert sind.

765 Barbara Hess, Lemma: „Pop Art“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarb. Neuausgabe, Köln 2006, S. 245–250, hier S. 248 und Joseph Imorde, Lemma: „Pop Art“, in: Hecken/Kleiner 2017, S. 222–226. Selbstverständlich darf dieser anachronistische Vergleich nicht allzu hochgehängt werden. Dennoch wird eine gedankliche Verbindung zwischen der Pop Art der 1960er Jahre und Gérômes plastischem Schaffen des späten 19. Jahrhunderts durch das Interesse Andy Warhols an den Skulpturen des hier betrachteten Künstlers nahegelegt: Warhol besaß sowohl eine Bronze-Reduktion der *Tanagra* als auch eine der *Reifentänzerinnen* aus der Edition von Siot-Decauville. Siehe *Americana and European and American Paintings, Drawings and Prints. The Andy Warhol Collection sold for the benefit of the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*, Aukt.-Kat. Sotheby’s New York, New York 1988, Nr. 3295 und Nr. 3296.

zu diesem Zweck organisierten, aktiv war. Debora Silverman hat in ihrer Studie über die Entwicklung des französischen *art nouveau* dargelegt, wie die Förderung des Kunstgewerbes unter nationalistischen Vorzeichen sowohl von staatlich-republikanischer Seite als auch von verschiedenen privaten Institutionen betrieben wurde.<sup>766</sup> Eine zentrale Rolle als Lobby für die Verbesserung und Verbreitung französischer Luxusgüter spielte die Union centrale des arts décoratifs (UCAD), die 1882 als Zusammenschluss der schon länger existierenden Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (gegr. 1864) und der Société du Musée des Arts décoratifs (gegr. 1877) gegründet wurde.<sup>767</sup> Gérôme engagierte sich in beiden Vorgängerinstitutionen: In den Akten der Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, wird Gérôme gemeinsam mit seinem Schwiegervater Adolphe Goupil als *co-fondateur* und *donateur* gelistet.<sup>768</sup> In den folgenden Jahren betätigte er sich außerdem in verschiedenen Kommissionen<sup>769</sup> und Jurys<sup>770</sup> der Vereinigungen. Zwischen 1877 und 1880 war Gérôme ebenfalls *membre directeur* in der Société du Musée des arts décoratifs, bis er seinen Sitz an seinen Schwager Albert Goupil abtrat.<sup>771</sup> Nach der Gründung der UCAD im Jahre 1882 übernahm Gérôme auch dort verschiedene Aufgaben als Berater.<sup>772</sup>

766 Silverman 1989.

767 Zur Entstehungsgeschichte der Institution und ihren Motiven siehe Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'Utile. Un musée pour les arts décoratifs*, Paris 1992 und Silverman 1989, insb. S. 109–133. Die patriotischen Ambitionen, die durch die Weltausstellungen von 1851 und 1855 angefeuert wurden und zur Gründung der Union centrale des arts appliqués à l'industrie führten, werden u. a. dargelegt in: *Exposition des Arts de la Femme. Guide-livret illustré*, Paris 1892, S. 5 f.

768 „Liste des co-fondateurs de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie“, 26. Juli 1864, Paris, Archives du Musée des arts décoratifs, A1/12 und Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Le beau dans l'utile : histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865*, Paris 1866, S. 64 und 285.

769 Eugène Véron führt Gérôme als Mitglied der Commission Consultative auf, deren Tätigkeit er folgendermaßen definiert: „Commission spéciale, qui [...] est chargée de préparer tous les travaux autres que ceux de pure administration, et dont elle soumet le programme à l'homologation du Conseil. Cette Commission est composée de membres de l'Union et de personnes étrangères à l'œuvre. Elle est nommée tous les ans par le Conseil“, ders., *Histoire de l'Union centrale. Son origine, son présent, son avenir*, Paris 1875, S. II. Darüber hinaus war Gérôme 1880/81 Mitglied in zwei weiteren Kommissionen: „Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie, Commission consultative pour l'année 1880, section rétrospective“ und „Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie, 6e exposition, Musée rétrospectif, Comité de patronage“, siehe *Revue des arts décoratifs*, 1880–1881, S. 228 und 269.

770 Jury des récompenses de l'art et de l'industrie, Exposition de 1865, siehe UCAD 1866, S. 325.

771 Siehe René Delorme, „Le Musée des arts décoratifs au pavillon de Flore“, in: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24. August 1878, S. 219–221, hier S. 221; Anonym, „Bulletin du Musée des arts décoratifs“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1880–1881, S. 28–31, hier S. 28 und S. 408–410, hier S. 408; Philippe de Chennevières, „Le Musée des arts décoratifs du 28 octobre 1879 au 8 mars 1880“, ebd. 1881–1882, S. I–II, hier S. 2.

772 Anhand der Berichterstattung in der *Revue des arts décoratifs* lässt sich die Mitgliedschaft Gérômes in folgenden Ausschüssen innerhalb der Union centrale des arts décoratifs ermitteln: „Commission consultative de l'Union centrale des arts décoratifs, Commission des expositions rétrospectives“, siehe *Revue des arts décoratifs*, 1881–1882, S. 370; ebd. 1884–1885, S. 70; „Commission consultative nommée par le Conseil d'administration de l'Union Centrale“, ebd. 1894–1895, S. 319.

In der UCAD versammelten sich Industrielle, Künstler, Handwerker, Intellektuelle und Sammler. Sie auf den bereits erwähnten *rapport* des Comte de Laborde und die von ihm konstatierte Bedrohung durch die internationale Konkurrenz berufend, verfolgten sie das Ziel, die führende Position des französischen Kunstgewerbes zu bewahren beziehungsweise weiter auszubauen, was als „œuvre nationale“ begriffen wurde.<sup>773</sup> Die Vereinigung trat für eine bessere Ausbildung der Handwerker und Arbeiter in diesem Bereich ein. Zu diesem Zweck wurde eine Bibliothek aufgebaut, die allen Beschäftigten des Kunstgewerbes frei zugänglich war. Um die kunstgewerbliche Produktion bekanntzumachen und den Geschmack sowohl der Handwerker als auch des Publikums zu schulen, organisierte die UCAD außerdem regelmäßig Ausstellungen, Vorträge, Konferenzen und Wettbewerbe. Darüber hinaus kaufte sie Werke an, die ab 1864 in den Räumen der Institution (damals noch Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie) an der *place des Vosges* öffentlich präsentiert wurden.<sup>774</sup> Die Vorstellungen und Werte der UCAD fanden des Weiteren über die *Revue des arts décoratifs*, die zwischen 1880 und 1902 monatlich in reich illustrierten Ausgaben erschien, Verbreitung. Zu den wichtigsten Projekten der Institution zählte jedoch die Gründung eines Museums, das die Bedeutung des Kunsthandwerks im Reigen der Künste nach außen sichtbar machen und – in stetigem Wettstreit mit Großbritannien – dem schon 1852 gegründete South Kensington Museum eine französische Antwort entgegensetzen sollte.<sup>775</sup> Verschiedene Standorte wurden in Erwägung gezogen, bis das Museum der Organisation 1905 im Pavillon Marsan des Louvre eröffnete, in dem sich das Musée des arts décoratifs noch heute befindet.<sup>776</sup>

Neben seinem Engagement im Kontext der UCAD drückt sich Gérômes Einsatz für das französische Kunstgewerbe außerdem in seiner Rolle als Juror bei zahlreichen Wettbewerben aus, so zum Beispiel zur Gestaltung von Tapisserien oder Fächern.<sup>777</sup> Über seine Mitarbeit

773 In einem Faltblatt aus den Archiven des Musée des arts décoratifs heißt es: „[...] l'Union centrale ne craint pas de faire appel ici à toute personne généreuse qui, par le don d'un objet d'art quelconque, viendra concourir avec elle à soutenir les efforts des travailleurs, et à tous ceux qui, en s'inscrivant comme adhérents, encourageront une œuvre vraiment nationale, puisqu'elle vise à assurer à la France cette réputation de bon goût et d'élégance que cherchent à lui disputer les autres nations.“ At/7.

774 Philippe Burty, „Nouvelles du jour“, in: *La Presse*, 21. September 1864, S. 1 f., hier S. 2.

775 Den Zweck des geplanten Kunstgewerbemuseums als Mittel, um im Konkurrenzkampf zwischen den Nationen bestehen zu können, betont u. a. Delorme 1878b, S. 220: „Il est temps, si nous voulons conserver notre rang, d'étudier, avec la même ardeur que nos rivaux, les moyens d'éducation artistique qui peuvent développer le goût naturel de nos artisans. C'est là une question qui intéresse la prospérité matérielle de notre pays aussi bien que sa gloire.“

776 Die offizielle Eröffnung wurde am 29. Mai 1905 gefeiert. Zur Geschichte des Musée des arts décoratifs siehe Brunhammer 1992; Rossella Froissart, „Les collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : modèles de savoir technique ou objets d'art?“, in: Chantal Georgel (Hg.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994, S. 83–90.

777 Beispielsweise war Gérôme 1883 Juror in der Kommission für die Verleihung des Prix de Beauvais, mit dem eine „tapisserie d'un canapé Louis XVI, actuellement dans la salle du Conseil des ministres au palais de l'Élysée“ ausgezeichnet wurde, siehe *Revue des arts décoratifs*, 1882–1883, S. 320; 1885 evaluiert er Arbeiten der Manufacture

in den verschiedenen Komitees und Jurys war Gérôme Teil eines weitläufigen Netzwerks einflussreicher Persönlichkeiten, die in den dekorativen Künsten tätig waren beziehungsweise für deren Aufwertung eintraten. 1897 gründete der Künstler schließlich eine eigene Institution, die *Société de l'art précieux de France*, der er als Präsident vorstand. Zu den Mitgliedern zählten die Bildhauer Gustave Deloye, Jean Dampy und Théodore Rivière, die Emaille-Maler Paul Grandhomme und André-Fernand Thesmar, der Medailleur Louis Bottée, der Goldschmied René Lalique sowie der Keramiker Albert Dammouse.<sup>778</sup> Leider ist über die konkreten Aktivitäten der Gesellschaft nur wenig bekannt. In einem Brief, der im Gründungsjahr in der *Revue de l'art ancien et moderne* veröffentlicht wurde, legt Gérôme die Ziele der Vereinigung dar, wenngleich seine Ausführungen recht vage bleiben.<sup>779</sup> Zu Beginn betont er die prekäre Situation der meisten Bildhauer, die einerseits mit hohen Materialkosten belastet seien und andererseits Schwierigkeiten hätten, Käufer für große Werke aus Marmor zu finden. Da selbst die Ankäufe seitens des französischen Staates an der weitverbreiteten Not des Berufsstandes nichts änderten, wolle die Vereinigung die Bildhauer dazu ermutigen, sich kleinformatischen Werken zu widmen und mit unterschiedlichen Materialien zu experimentieren. Auf diese Weise würden Kunstwerke geschaffen, die zwar handlicher, kostengünstiger und damit leichter zu verkaufen seien, jedoch in ihrem künstlerischen Wert den großformatigen Arbeiten in nichts nachstünden. Ganz im Gegenteil verlangten sie sogar mehr Feinheit und Zartheit in der Ausführung der Details und daher großes künstlerisches und handwerkliches Können. Als Zertifizierung der Exzellenz dieser neu zu schaffenden *objets d'art* spricht sich Gérôme außerdem für die Einführung eines Qualitätsstempels aus,<sup>780</sup> der, wie er aufzählt, in China, Japan, dem alten Griechenland sowie im französischen Mittelalter und den späteren Epochen für herausragende Werke genutzt worden sei und erst durch die Französische Revolution seine Bedeutung verloren habe. Während seine Formulierung offenlässt, ob die *Société de l'art précieux de France* die Aufgabe der Auszeichnung übernehmen soll oder eine andere Instanz,

---

de Beauvais, siehe ebd., 1885–1886, S. 156; 1894 ist er Juror in einem Concours der Union centrale, siehe ebd., 1894–1895, S. 315–320.

778 Siehe Jean-Léon Gérôme, „La Société de l'art précieux de France. Lettre au directeur de la *Revue*“, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 9, 1897, S. 451–454 und Louis de Fourcaud, „Les arts décoratifs aux Salons de 1898. Société des Artistes Français. La Sculpture“, in: *Revue des arts décoratifs*, Januar 1898, S. 161–171, hier S. 168. Die Gesellschaft wird auch erwähnt in Charles Janoray, *Jean-Léon Gérôme (1824–1904). The Ball Player (La Joueuse de boules)*, Paris 2008, S. 8 und Philippe Thiébaud, „Les Ivoires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle“, in: *Ivoires de l'Orient aux Temps modernes*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 179. Über den simplen Verweis bieten die genannten Autoren jedoch keine weiteren Informationen weder zur Ausrichtung der Vereinigung noch zu konkreten Aktivitäten oder den Mitgliedern.

779 Gérôme 1897.

780 „[...] nous avons pensé à le rétablir, car une marque appliquée sur un objet d'art, après un examen sérieux par des esprits sérieux, doit donner dans le présent et surtout dans l'avenir toute sécurité aux acheteurs si souvent trompés.“ Gérôme 1897, S. 453.

wird die Rolle, die sich die Künstlervereinigung für die Qualitätssicherung selbst zuwies, in einem Artikel, der wenige Tage nach der ersten Zusammenkunft erschien, explizit.

„C'est plutôt une Académie, une sorte de Conseil de maîtrise, ou, plus modestement, de Commission de contrôle pour les objets d'art que viennent de fonder ces artistes“, ist dort zu lesen.<sup>781</sup> Der Stempel sollte potentiellen Käufern „ein wirklich originelles Kunstobjekt garantieren, das unter den wertvollsten ausgewählt wurde“.<sup>782</sup> Die nationale Grundhaltung dieses Unterfangens stellt das im Artikel zitierte Mitglied Gustave Deloye heraus: „Mais, avant tout, nous voulons maintenir le goût français absolument pur et nous n'admettons, aucune œuvre étrangère : ce n'est point l'art précieux, c'est l'art précieux de France que nous défendons.“<sup>783</sup>

Es bleibt ein Desiderat der kunsthistorischen Forschung, mehr über die Einflussbereiche der Société de l'art précieux de France herauszufinden.<sup>784</sup> Dass sich diesbezügliche Dokumente schwer lokalisieren lassen, könnte ein Indiz dafür sein, dass Gérômes Projekt Schwierigkeiten hatte, in Schwung zu kommen und vielleicht noch in den Kinderschuhen zum Erliegen kam. Dies könnte auch erklären, weshalb er sich kurz nach der Gründung der Gesellschaft in einem anderen Kollektiv für die Interessen der ‚industriellen Bildhauerei‘ einsetzte. 1898 unterzeichnete er zusammen mit Paul Dubois, Louis-Ernest Barrias, Alexandre Falguière, Antonin Mercié, Emmanuel Fremiet, Oscar Roty, Jules Dalou, Auguste Rodin und René de Saint-Marceaux eine Petition für ein Gesetz, das allen Formen der plastischen Kunst, das heißt auch von industriell hergestellten Objekten, die gleichen Rechte zuweisen sollte.<sup>785</sup> Im beiliegenden Schreiben formulierten die Künstler:

---

781 Charles Dauzats, „L'art précieux de France“, in: *Le Figaro*, 15. November 1897, S. 3.

782 Dauzats 1897, S. 3.

783 Gustave Deloye, zit. nach ebd.

784 Im zuletzt zitierten Artikel werden etwa Ausstellungen angekündigt, für die bis zum Zeitpunkt der Drucklegung allerdings keine weiteren Belege gefunden werden konnten: „Une exposition dans un local choisi par les membres de la Société aura lieu chaque année soit à Paris, soit à Londres, Vienne et Saint-Pétersbourg. Les expositions seront de courte durée. L'entrée en sera gratuite et réservée aux grands amateurs, aux artistes, la critique, par invitations personnelles. Une brochure ornée d'eaux-fortes, de gravures et de photogravures sera publiée chaque année et constituera le catalogue des objets d'art précieux poinçonnés.“ und „L'art précieux de France ouvrira deux expositions avant 1900 et compte obtenir une salle spéciale dans l'un des futurs palais des Champs-Élysées.“ Ebd.

785 Die Künstler forderten die Ergänzungen des Gesetzes vom 19. bis 24. Juli 1793, das über die Jahre zwar mehrfach angepasst wurde, doch im 19. Jahrhundert weiterhin maßgeblich alle Fragen des Urheberrechtes regelte. Die von den Künstlern vorgebrachte Formulierung zur Anpassung des Gesetzestextes lautete: „La loi des 19–24 juillet 1793 s'applique à toutes les œuvres de l'art plastique (sculpture de figure ou d'ornement) quelles que soient le mérite, l'importance, l'emploi et la destination même industrielle de l'œuvre, et sans que les cessionnaires soient tenus à d'autres formalités que celles imposées aux auteurs.“ Chambre de commerce de Paris, *De la protection des dessins et modèles appliqués à l'industrie en France et aux États-Unis*, Paris 1905, zit. nach Chevillot 2008, S. 56. Zu einer Aufnahme der „sculpteurs d'ornement quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre“ in die Rechtsprechung kam es erst 1902, vgl. ebd.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

„Nous sommes résolu et nous croyons parler au nom d’un très grand nombre de nos confrères à entrer de plus en plus dans cette voie et à chercher dans les formes de l’art appliqué les moyens d’augmenter le prestige de la sculpture française. Nous espérons encore plus pour nos jeunes confrères que pour nous, trouver ainsi des débouchés nouveaux.“<sup>786</sup>

Diese Initiativen Gérômes belegen, dass er der kleinformatischen Skulptur im Kontext des Kunstgewerbes eine besondere Bedeutung beimaß. Er verband mit den *bronzes d’art* die große Hoffnung, sie als lukrativen Absatzmarkt für französische Bildhauer zu etablieren und somit zur Sicherung der nationalen Ökonomie beizutragen. Dabei setzte er verstärkt auf die materialkomposite Skulptur. Im Unternehmen Siot-Decauville fand er einen kongenialen Partner dafür, seine Vorstellungen zum *objet d’art* umzusetzen. Als Sohn eines Goldschmieds ist es wenig überraschend, dass gerade dieser Bereich sein Interesse weckte.<sup>787</sup> Zudem sind handwerkliche Versiertheit und technische Perfektion ebenso Aspekte, die sein malerisches Œuvre auszeichnen. Nach diesem Exkurs, der Gérômes großes Engagement für die Belange des französischen Kunstgewerbes offenlegt und näher beleuchtet, soll der Blick noch einmal auf die Bedeutung des Tanagra-Motivs zurückgelenkt werden.

##### 4.2.5 Die Tanagra-Thematik in den Gemälden *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Atelier de Tanagra* (beide 1893)

In den 1890er Jahren konzentrierte sich Gérôme zunehmend auf kleinformatische Arbeiten. Die polychrome Marmorskulptur *Danseuse à la pomme* (siehe Abb. 83 / Kap. 3.2) etwa demonstriert, wie die Idee der galanten Tanagräerin in seinen Werken dabei weiterhin präsent blieb. Im Jahr 1893 – und damit drei Jahre nach der Salon-Präsentation von *Tanagra* – beschäftigte sich der Künstler zudem in zwei Gemälden erneut mit den griechischen Tonfigurinen: *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Atelier de Tanagra* (Abb. 114 und 37 / Kap. 2.1), die sich kompositionell stark ähneln, eröffnen den Betrachter\*innen den Blick in antike Töpferwerkstätten und rufen nochmals die Aspekte auf, welche Gérômes Tanagra-Rezeption ausmachen: Die Terrakotten werden als massenhaft vervielfältigte Konsumobjekte inszeniert, die eng mit den zeitgenössischen Vorstellungen von Weiblichkeit verknüpft sind. Gleichzeitig scheinen in den Gemälden zusätzliche Sinnbezüge auf, indem die Ebene der Produktion neu eingeführt wird. Im Rahmen der Untersuchung soll der Fokus auf dem erstgenannten Werk liegen, da es den Bezug zur Marmorskulptur *Tanagra* zugespitzt vor Augen führt.

---

<sup>786</sup> Zit. nach ebd.

<sup>787</sup> Auf die Profession von Gérômes Vater wird im Ausst.-Kat. Vesoul 1981, S. 15 knapp eingegangen.



Abb. 114. Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893, Öl auf Leinwand, 50,2 × 69,2 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario

Im Vordergrund, aus der Mittelachse nach links gerückt, sitzt eine weiß gekleidete junge Frau an einem Holztisch und bemalt tönernen Figürchen. Ihr blasser Teint und ihre helle Kleidung kontrastieren mit den kräftigen Farben, die sie auf die Terrakotten aufgetragen hat. Von den zwölf auf dem Tisch platzierten Statuetten sind sechs schon in unterschiedlichen Farben fertig gefasst und sorgfältig nebeneinander aufgereiht, wodurch ihre identische Form betont wird. Die Gestalt der Figürchen entspricht jener der Reifentänzerin, die Gérôme auf der Handfläche seiner *Tanagra* platziert hatte und seit 1891 als Edition über Siot-Decauville vertreiben ließ.<sup>788</sup>

788 In diesem Punkt unterscheidet sich *Sculpturae vitam insufflat pictura* von dem thematisch und kompositionell sehr ähnlichen Gemälde *Atelier de Tanagra*: Die Fassmalerin bemalt zwar auch dort ein Exemplar von Gérômes Reifentänzerin, die übrigen auf dem Tisch zusammenstehenden Statuetten sind jedoch alle anders gestaltet und stellen unterschiedliche Sujets dar, u. a. sind eine badende Venus und *Loïe Fuller/La Danse* (siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 28) aus Gérômes plastischem Œuvre als Statuetten wiedergegeben. Auch bei den in der Auslage präsentierten Werken handelt es sich um andere als in *Sculpturae vitam insufflat pictura*. Anstelle von Gérômes Salon-Fassung von *Tanagra* ist eine andere sitzende Figur dargestellt, die scheinbar einen Strauß roter Blumen in der Hand hält. Selbstreferenziell auf Gérômes realisiertes Werk verweisen jedoch *Corinthe*, die wie anlässlich

Im Hintergrund, auf einem Mauervorsprung und darüber angeordneten Regalen, sind weitere Keramikerzeugnisse zur Schau gestellt. Darunter befinden sich mehrere Werke Gérômes, die hier zitathaft aufgeführt werden.<sup>789</sup> Das prominenteste von ihnen ist *Tanagra*, die links neben der Fensteröffnung zu sehen ist. Die Statuetten-Malerin im Vordergrund steht mit ihr in direkter Verbindung: Auch sie ist im Profil dargestellt und das Kleid der Statuette, die sie gerade musternd in der linken Hand vor sich hält, hat die gleiche Farbe wie die Figurine in der 1890 im Salon präsentierte Skulptur des Künstlers. Am rechten Bildrand öffnet sich der Raum durch ein großes Fenster auf die Straße, von wo aus zwei Kundinnen die Waren begutachten. Sie werden von einer Rückenfigur in blauem Gewand beraten, welche die Verbindung von innen nach außen herstellt.

Mit den Referenzen auf sein eigenes Werk schrieb sich Gérôme einerseits in eine antike Tradition ein und versuchte, seinen Arbeiten somit Authentizität zu verleihen. Das Wahre vermischt sich mit dem Fiktiven, die Gegenwart mischt sich mit der Vergangenheit.<sup>790</sup> Andererseits betonte er mit seiner Darstellung die antiken Terrakotten als serielle Massenprodukte, die kommerziell vertrieben wurden. Durch die zwölfwache Wiederholung der Reifentänzerin zog Gérôme eine Parallele zur Arbeitsweise der antiken Koroplasten, wie sie in den archäologischen Texten dargestellt wurde, und überspitzte den seriellen Aspekt sogar noch dadurch, dass er die Statuetten bis auf die variierende Farbfassung völlig identisch repräsentierte. Durch die Betonung der Vervielfältigung spielte er auf die aktuelle Kunstproduktion an. Vor der Folie einer als Ideal angesehenen Antike erscheint dies, wie schon in *Tanagra*, als Versuch der Legitimation der ‚Industrialisierung‘ der Kunst, die seinerzeit leidenschaftlich debattiert wurde.<sup>791</sup>

#### Geschlechtsspezifische Implikationen

Ein weiterer Aspekt, den es in Bezug auf das Gemälde hervorzuheben gilt, ist die Verortung der Szene in einem vollständig weiblich dominierten Raum. Die weiblichen Kundinnen werden von einer Verkäuferin beim Erwerb von Objekten beraten, die – so wird es zumindest durch die Fassmalerin im Vordergrund suggeriert – von einer Frau hergestellt wurden. Barbara Wittmann hat bereits darauf hingewiesen, dass selbst die in den Regalen präsentierten Keramikerzeugnisse ausschließlich Frauen darstellen, wodurch das Gemälde zusätzlich als weibliche Sphäre

---

der Salon-Präsentation von 1904 auf einer grünen Säule mit goldenem Kapitell wiedergegeben ist, und *Oracle aux serpents* (siehe Akt. WV S. 51), das in der Raumecke rechts aufgestellt ist.

789 Im oberen Regal lässt sich die Figurine *Nu se dévoilant* (siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 73) identifizieren, die in einer polychromen Fassung ihren roten Mantel lüftet.

790 Vgl. *19<sup>th</sup> Century European Art*, Aukt.-Kat. New York, Sotheby's, New York 2013, S. 67.

791 Für einen Überblick über die Diskussionen, die angesichts der Kleinplastiken geführt wurden, siehe Rionnet 2016, S. 189–202.

ausgezeichnet wird.<sup>792</sup> In *Sculpturae vitam insufflat pictura* werden Frauen somit nicht nur als Produzentinnen und Konsumentinnen der Statuetten, sondern auch als deren Motiv gezeigt.<sup>793</sup>

Die Behauptung liegt nahe, dass Gérôme damit einen Aspekt der gesellschaftlichen Entwicklung seiner Gegenwart aufgriff: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die weibliche Bürgerschaft verstärkt als Käuferschicht entdeckt, was unter anderem im exponentiellen Anstieg der an ein weibliches Publikum gerichteten Modemagazine Ausdruck fand.<sup>794</sup> Eine Vielzahl von Periodika informierte die Damenwelt des fin-de-siècle, teils wöchentlich, über aktuelle Trends und das nicht nur im Bereich der Kleidung, sondern auch in den Bereichen Lebensstil und Wohnen. Die Begierde der Käuferinnen sollte insbesondere mittels der zahlreichen Modekupfer und Textillustrationen geweckt werden, welche die Ausgaben schmückten. Die Figuren, an denen die neuesten Kleidermoden vorgeführt wurden, waren in der Regel in genrehafte Kompositionen eingebunden, die den jeweiligen Verwendungszweck der Roben veranschaulichen sollten. Frauen beim Einkauf darzustellen, gehörte zu den beliebtesten Themen für die Präsentation städtischer Kleider. Das Titelblatt des *Moniteur de la mode* vom 29. November 1890 ähnelt ganz besonders den Verkaufsszenen in *Sculpturae vitam insufflat pictura* beziehungsweise *Atelier de Tanagra*: Unter dem Titel „Toilette de ville“ mustern zwei elegant gekleidete Damen, die sich offensichtlich in einer Boutique für Einrichtungsgegenstände befinden, eine kleinformatige Statuette, bei der es sich um eine Tanagra-Adaption handeln könnte (Abb. 115). Diese speziell auf die weibliche Bevölkerungsschicht ausgerichtete neue Konsumkultur lässt sich auch in der Orientierung der Angebote von Warenhäusern, die in der zweiten Jahrhunderthälfte neu entstehen, ablesen.<sup>795</sup> Die Warentempel lockten mit Freizeitangeboten für Kundinnen und boten innerhalb der urbanen Kultur eine überwiegend weibliche Sphäre.<sup>796</sup> Gudrun M. König bezeichnet das Warenhaus als „Teil einer feminisierten öffentlichen Zwischenzone, die nicht nur bürgerliche Frauen hinaus-, sondern auch unterschiedliche Schichten zusammenführte: Potenzielle Kundinnen und Verkäuferinnen“.<sup>797</sup>

In Gérômes Darstellung wird durch die Tanagräerin, welche die Statuetten bemalt, die Ebene der Produktion ebenfalls weiblich besetzt. Weder in den archäologischen Texten des

792 Wittmann 2013, S. 379.

793 Vgl. Waller 2010, S. 12.

794 Vgl. Garb 1994, S. 54. Einen Überblick über die Neuerscheinungen und Verläufe der französischen Modezeitschriften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet der ausführliche Appendix in Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris 1983.

795 Als erstes Warenhaus wurde 1852 *Le Bon Marché* gegründet, 1869 eröffnete *La Samaritaine*. Zur Geschichte der Warenhäuser siehe Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store 1869–1920*, Princeton 1981 und Bernard Marrey, *Les Grands Magasins, des origines à 1939*, Paris 1979.

796 Zur Konsumwelt des Warenhauses als weibliche Sphäre siehe Lisa Tiersten, *Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley/Los Angeles 2001.

797 Gudrun M. König, „Im Bann der Dinge. Geschmackserziehung und Geschlechterpolitik“, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln 2001, S. 343–377.

Prix du Numéro sans annexes : 25 centimes.  
Avec gravure coloriée : 50 centimes.

Samedi 29 Novembre 1890.

N° 48. — 43<sup>e</sup> Année.



**LE MONITEUR DE LA MODE**  
JOURNAL DU GRAND MONDE  
PARAISANT TOUS LES SAMEDIS

ABEL GOUBAUD, Directeur.  
Administration : 3, Rue du Quatre-Septembre, Paris.

LA GAZETTE ROSE ILLUSTRÉE, L'ELEGANCE PARISIENNE & LE BON TON RÉUNIS

**SOMMAIRE**

**TEXTES.** — Chronique de la mode, par M<sup>lle</sup> Gabrielle D'Éz. — Description des toilettes et renseignements, par M. de S. — Du mariage, par B. — *Le Foyer*, fleurs et plantes, par G. D'Éz. — *Théâtre*, par M. de S. — *Propos de docteur*, par Ph. MARÉCHAL. — *La Paris*, par Jehan D'ÉVRY. — *Antiquaire*, paroles et musique de Marcel LAGNY. — *Cassette* ébénistère. — *Correspondance.* — *Menus de la semaine*, par La GAZ. — *Cartel du sphinx*, par M. R. — *Revue des magazines* et avis divers.

**ANNEXES.** — Gravure coloriée n° 2231, P (édit. 1, 2, 3, 4 et 5) : toilettes de soirée. — Figurine coloriée L. n° 732 (édit. 4 et 5) : toilette de soirée.

**DANS LE TEXTE.** — GP. n° 2331, dessin de E. PECQUEUR : toilettes de ville. — Croquis à la plume. — P. n° 2333 : éventail. — T. n° 953-960-973-976-978-980 et 981 : travaux de dames. — P. n° 2238-91-92-94 : corsets et manteaux. — GL. n° 2319, dessin de G. JANET : toilettes de soirée.



GP. N° 2331. — TOILETTES DE VILLE. — DESSIN DE E. PECQUEUR.  
Modèles de M<sup>me</sup> MOSLARO (96, rue Saint-Lazare).

**CONDITIONS D'ABONNEMENT**

Les abonnements datent du 1<sup>er</sup> de chaque mois. — On s'abonne en adressant à M. Abel Goubaud, directeur du *Moniteur de la Mode* (rue du Quatre-Septembre, 3), le montant de l'abonnement, en timbres-poste, en un mandat à vue sur Paris ou en un mandat de poste à son ordre.

**PRIX D'ABONNEMENT**

*Edition simple (sans gravures coloriées).*

Un an.....	14 fr. »
Six mois.....	7 fr. 50
Trois mois.....	4 fr. »

*Edition n° 1 (avec gravures coloriées).*

Un an.....	26 fr.
Six mois.....	15 fr.
Trois mois.....	8 fr.

*Pour l'Étranger, le port en sus.*

**Renouvellements.** — A leur expiration, les abonnements (pour la France, la Belgique et la Suisse) sont continués d'office, sauf avis contraire. — Le paiement s'effectuera, dans ce cas, sur la présentation de notre traité, huit jours après l'envoi du premier numéro non retourné.

Abb. 115. Titelblatt der Zeitschrift *Le moniteur de la mode*, 29. November 1890

19. Jahrhunderts noch in den stärker auf ein breites Publikum ausgerichteten populärwissenschaftlichen Aufsätzen über die Terrakotten gibt es Hinweise darauf, dass die Statuetten von Frauen produziert wurden.<sup>798</sup> Daher ist die Frage berechtigt, was den Künstler zu dieser Darstellung motivierte. Susan Waller hat die Bemalerin der Statuetten als „Gérômes lesser *feminine self*“ gedeutet.<sup>799</sup> Ihr zufolge sei das Gemälde durchzogen von den Ängsten des Künstlers angesichts des Endes seiner Karriere und der Befürchtung, dass er der Nachwelt bloß als Produzent von dekorativem Nippes in Erinnerung bleiben könnte.<sup>800</sup> Im Folgenden wird eine weniger psychologisierende Interpretation vorgeschlagen, welche das Dargestellte im Kontext zeitgenössischer emanzipatorischer Bestrebungen sowie des französischen Kunstgewerbes betrachtet.

Wie in der vorausgegangenen Fallstudie für *Les Gladiateurs* dargelegt, lässt sich auch in Hinblick auf die weibliche Handwerkerin in *Sculpturae vitam insufflat pictura* eine Verbindung zu Inhalten ziehen, die in den Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts prominent zum Vorschein kamen. Der Fokus auf die antike Arbeitswelt und die Rolle der Frau im Kunstgewerbe kann als Reflex auf die thematische Ausrichtung der Weltausstellung von 1889 interpretiert werden. Nachdem die Weltausstellung 1878 im Rahmen der *Exposition de l'art ancien* einen historischen Überblick über den artefaktbezogenen Reichtum des eigenen Kulturraums gegeben hatte, in deren Rahmen die antiken Terrakottafigurinen aus Tanagra zentrale Anziehungspunkte bildeten, verlagerte sich der Schwerpunkt in der Weltausstellung von 1889 auf die Darstellung von Produktionsprozessen.<sup>801</sup> In der bereits beschriebenen Präsentation *Histoire rétrospective du travail et des sciences anthropologiques* wurden mittels Dioramen kulturgeschichtlich bedeutende Arbeitstechniken vorgeführt.<sup>802</sup> Die Ursprünge der Keramikindustrie repräsentierte in diesem Kontext ein Diorama, das eine athenischen Töpferwerkstatt darstellte, in der vier Mannequins verschiedene Arbeitsschritte der manufaktuellen Produktion antiker Vasen veranschaulichten (siehe Abb. 36 / Kap. 2.1). Bezeichnend für die Inszenierung und wichtig für den Vergleich mit *Sculpturae vitam insufflat pictura* ist, dass zwischen den Männern auch eine Frau bei der Arbeit dargestellt ist. Ähnlich wie in Gérômes Gemälde ist sie, auf einem breiten Stuhl sitzend, im Profil zu sehen und hat ein kleines Tischlein neben sich. Im Katalog der Weltausstellung wird dazu erklärt, dass die Darstellung der weiblichen Figur von der Malerei einer Keramik aus der Kollektion Ruvo in Caputi abgeleitet wurde, die beweise, dass „wenig mühsame Arbeiten, die

798 Zu der Feststellung kommt auch Wittmann 2013, S. 379.

799 Waller 2010, S. 12.

800 Ebd., S. 11–13.

801 Eine Erklärung zum Zusammenhang der Präsentationen der verschiedenen Pariser Weltausstellungen liefert Berger 1889.

802 Siehe hierzu in dieser Arbeit Kapitel 2.1.3.

eine geschickte Hand forderten, von Frauen ausgeführt wurden“.<sup>803</sup> Die antike Handwerkerin, die im Produktionsprozess für die Anbringung des Henkels zuständig ist, bildet ebenfalls das Zentrum der Komposition eines Stichs, der am 16. November 1889 das Titelblatt der anlässlich der Weltausstellung wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *L'Exposition de Paris de 1889* säumte (Abb. 116). Der Stecher brachte einerseits die Realitätsebene der Ausstellungssituation mit ins Bild, indem er auch das hinter dem Geländer stehende Publikum darstellte, andererseits ergänzte er die fiktive Szene eigenständig weiter, indem er die großen Fenster, die sich im eigentlichen Diorama in Richtung der Ausstellungshalle öffneten, mit einem Ausblick in eine griechische Landschaft füllte. Gérôme gab dem Interieur, in dem seine Tanagräerin Tonstatuetten bemalt, ebenfalls ein großes Fenster. Allerdings schildert seine Raumöffnung keine mediterrane Landschaftsvedute, sondern eine Verkaufsszene, womit die Frauen in der Antike nicht nur als Produzentinnen von Kunstgewerbeprodukten, sondern auch als Konsumentinnen charakterisiert werden. Der Warenverkauf ist, anders als bei Gérôme, im Töpfer-Diorama selbst nicht enthalten, wurde 1889 jedoch im benachbarten Diorama thematisiert, in dem die Rekonstruktion einer Boutique eines gallo-römischen Händlers von Tonfigurinen und -gefäßen zu sehen war.<sup>804</sup> Auf der Weltausstellung wurde das Töpferhandwerk demnach ebenfalls als eigenständige Industrie gezeigt und in ihren verschiedenen Bereichen – von der Herstellung bis zum Verkauf – dargestellt.

Für die weitere Diskussion ist interessant, dass Gérôme in seiner Darstellung nicht nur die Thematisierung weiblicher Arbeit im Kontext des antiken Kunstgewerbes, wie sie auf der Weltausstellung 1889 präsentiert wurde, spiegelte, sondern seine Atelierszene darüber hinaus mit zusätzlichen Geschlechtskonstruktionen anreicherte. So ist es kein Zufall, dass seine Tanagräerin beim Bemalen der Tonstatuetten dargestellt ist, da in der europäischen Kunsttheorie eine lange Tradition existiert, die Farbe und Malerei weiblich konnotiert.<sup>805</sup> Auch der zweite Aspekt, der die Statuetten auszeichnet, wird mit Weiblichkeit assoziiert: Bei den auf dem Tisch versammelten Objekten handelt es sich nicht um originale Unikate, sondern um mechanische Reproduktionen der immer gleichen Form.<sup>806</sup> Die Arbeit der im Schneidersitz platzierten Tanagräerin ist folglich keine tatsächlich kreative, sondern lediglich eine ausführende Tätigkeit. Wer für den ursprünglichen Entwurf der Reifentänzerin verantwortlich ist, bleibt offen. Die ganz in weiß gekleidete junge Frau ist lediglich für das Finish,

---

803 „[...] la peinture d'un vase de la collection Caputi à Ruvo, représentant des ouvriers céramistes au travail, nous apprend en effet, que certains travaux, peu pénibles et exigeant de la légèreté de main, étaient exécutées par des femmes“, Ausst.-Kat. Paris 1889a, S. 150.

804 Für eine genauere Beschreibung des Dioramas siehe „Reconstitution de la boutique d'un marchand gallo-romain de poteries et de figurines en terre cuite“, in: Ausst.-Kat. 1889a, S. 152–157.

805 Vgl. Wittmann 2013, S. 380. Zur geschlechtlichen Verortung der Malerei als weiblich in der Kunsttheorie siehe die Ausführungen in Kapitel 2.2.5.

806 Vgl. Wittmann 2013, S. 380.

# L'EXPOSITION DE PARIS DE 1889

Prix du numéro : 50 centimes.  
40 NUMÉROS. — PARIS ET DÉPARTEMENTS : 20 FR.  
Adresser les mandats à l'ordre de l'Administrateur.

Journal hebdomadaire. — 16 Novembre 1889.  
N° 53  
BUREAUX : 8, RUE SAINT-JOSEPH. — PARIS

Prix du numéro : 50 centimes.  
40 NUMÉROS. — PARIS ET DÉPARTEMENTS : 20 FR.  
Adresser les mandats à l'ordre de l'Administrateur.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU TRAVAIL



LE PUBLIC DEVANT LES RECONSTITUTIONS DE MM. PERROT ET COLLIGNON.

Abb. 116. Titelblatt der Zeitschrift *L'Exposition de Paris de 1889*, 16. November 1889, Providence, Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:87036/>



Abb. 117. Lawrence Alma-Tadema, *Pottery* Painting, 1871, Öl auf Holz, 39,4 × 27,3 cm, Manchester City Art Gallery

den letzten Schritt im Prozess der Fertigung, zuständig. Ihre Tätigkeit – die Applikation von Farbe auf eine bereits bestehende Form – folgt der Logik der weiblich konnotierten Repetition im Gegensatz zur Logik der Neuschöpfung, die über Jahrhunderte tradierten Vorstellungen zufolge dem männlichen Geschlecht vorbehalten war. Dass Gérôme die Aufmerksamkeit bewusst auf diese ‚niederen‘ Konnotationen lenkt, kann anhand eines Vergleichs mit einem Gemälde von Lawrence Alma-Tadema veranschaulicht werden. Die Form der Darstellung, die Gérôme für seine Tanagräerin wählte, unterscheidet sich deutlich von der Vasenmalerin, die sein niederländisch-britischer Malerkollege entwarf (Abb. 117). Alma-Tademas Bild wurde 1871 in der Royal Academy ausgestellt, sodass Gérôme es bei seinem Aufenthalt in London während der Commune de Paris gesehen haben könnte. Aufrechtstehend lehnt die Malerin ihren Oberkörper weit zurück, um ihr Werk in seiner Gesamterscheinung möglichst gut erfassen zu können. Im Vergleich mit Alma-Tademas Konzeption ist die Haltung von Gérômes Tanagräerin nicht von sich körperlich ausdrückender Inspiration geprägt, sondern demonstriert in ihrer Sitzhaltung mit gekreuzten Beinen eine Passivität, eine Gewöhnung an die sich immer wieder wiederholenden Abläufe.

Die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Aspekt weiblicher Beschäftigung im Bereich der kunstgewerblichen und künstlerischen Produktion findet zu einem Zeitpunkt statt, als das Thema auf breiter gesellschaftlicher Basis diskutiert wurde. Bessere Bildungschancen ermöglichten es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mehr und mehr Frauen der Bourgeoisie, eine berufliche Karriere zu ergreifen. Auch wenn die tatsächliche Zahl derjenigen, die diesen Weg einschlugen, recht gering war, wurde die Entwicklung als Bedrohung für die bürgerliche Lebenswelt, welche sich durch die Trennung in männliche Öffentlichkeit und weibliche private Häuslichkeit auszeichnete, wahrgenommen.<sup>807</sup> Die beginnende weibliche Emanzipation in künstlerischen Berufen erreichte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts große öffentliche Aufmerksamkeit, wie unter anderem am Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines, der parallel zur Weltausstellung im Juli 1889 stattfand, abzulesen ist.<sup>808</sup> Als Professor an der École des Beaux-Arts beteiligte sich Gérôme aktiv an dieser Debatte. Dennoch blieb seine Position, wie im Folgenden dargelegt werden soll, in vielerlei Hinsicht ambivalent. An dieser Stelle lässt sich bereits vorwegnehmen, dass er nicht zu den Befürwortern einer Neuordnung der Geschlechterverhältnisse zählte, sondern für die Fortführung der bestehenden Ordnung, wenn auch in einem leicht neuen Gewand, eintrat.

### Die Rolle Gérômes in der Debatte um die Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts

Zentrales Sprachrohr für die Interessen der französischen Künstlerinnen des fin-de-siècle war die Union des Femmes Peintres et Sculpteurs. Seit ihrer Gründung 1881 bot die Institution ihren ausschließlich weiblichen Mitgliedern mit dem jährlich organisierten Salon des Femmes eine regelmäßige Ausstellungsfläche.<sup>809</sup> Darüber hinaus formulierte die Vereinigung, der Mme Léon Bertaux als Präsidentin vorstand, die Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts als großes Ziel. Auf dem Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines trug Bertaux in offiziellem und öffentlichkeitswirksamem Rahmen diese Forderung vor:

„Le Congrès émet le vœu qu’il soit créé, à l’École des Beaux-Arts, une classe spéciale, séparée des hommes, où la femme pourra, sans blesser les convenances, recevoir le même enseignement

807 Eine einprägsame Verdichtung fand diese zeitgenössische Auffassung im Angsbild der sogenannten *hommesse*, siehe Silverman 1989, S. 67–69.

808 Zum Kongress siehe *Exposition Universelle Internationale de 1889. Actes du Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines*, Paris 1890, URL: <https://archive.org/details/actesducongrsinoiunkngoog/page/n10> [Letzter Zugriff: 06.11.2022].

809 Zur Gründungsgeschichte der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs und ihren Aktivitäten siehe Garb 1994.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

que l'homme, avec faculté (dans les conditions qui règlent cette école) d'être admise à tous les concours d'esquisses ayant pour conséquence l'obtention du prix de Rome.<sup>810</sup>

Nachdem Frauen schon an verschiedenen privaten Einrichtungen, wie zum Beispiel der Académie Julian,<sup>811</sup> eine künstlerische Ausbildung erhalten konnten, sollte mit dem Zutritt weiblicher Studierender zur École des Beaux-Arts die Gleichberechtigung von Mann und Frau im Zugang zur staatlich finanzierten Ausbildung im Bereich der bildenden Kunst sowie der Teilnahme am *concours* um den *prix de Rome* erreicht werden. Auf die immer lauter werdenden Rufe nach Gleichberechtigung reagierend, setzte die Administration der École des Beaux-Arts im Jahr 1890 eine Kommission ein, um das Anliegen der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs zu prüfen.<sup>812</sup> Durch seine Professur für Malerei an der École des Beaux-Arts zählte Gérôme zu den potenziellen Entscheidungsträgern und wurde letztlich gemeinsam mit Paul Dubois, Charles Garnier, Pierre-Jules Cavelier, Antoine Nicolas Bailly und Eugène Guillaume ausgewählt, eine Einschätzung zu den Umsetzungsmöglichkeiten zu liefern. In dieser Situation war Gérôme unmittelbar mit Fragen konfrontiert, die die Themen Weiblichkeit und Kunst, welche auch in den Tanagra-Bildern verhandelt werden, betreffen.<sup>813</sup> Die Kommissionsmitglieder sprachen sich zwar grundsätzlich dafür aus, dass Frauen die gleichen Möglichkeiten erhalten sollten wie Männer. Gleichzeitig stellten sie jedoch deutlich dar, dass die Zulassung zum aktuellen Zeitpunkt unmöglich wäre, da man sich den Unterricht der weiblichen Schülerinnen, insbesondere was die Aktzeichenkurse betraf, nur getrennt von ihren männlichen Kollegen vorstellen könne und die École des Beaux-Arts weder über die räumlichen Kapazitäten noch über das notwendige Budget für die Einrichtung neuer Räume verfüge. Neben den recht allgemein gehaltenen Protokollen des *Conseil supérieur* gibt der Bericht von Virginie Demont-Breton, die Mme Léon Bertaux zur Sitzung in der École des Beaux-Arts begleitete, Auskunft über die Positionen der verschiedenen Kommissionsmitglieder.<sup>814</sup> Ihr zufolge sei es Gérôme gewesen, der die Diskussion

---

810 Bertaux' Rede wurde abgedruckt in: Anonym, „L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs au Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines“, in: *Journal des artistes*, 9. Februar 1890, S. 33f., hier S. 34.

811 Siehe hierzu *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, hg. von Gabriel P. Weisberg und Jane R. Becker, Ausst.-Kat. Williamstown, Massachusetts, The Sterling and Francine Clark Art Institute / New York, Dahesh Museum of Art / Memphis, Tennessee, The Dixon Gallery and Gardens, New York 1999.

812 Das Dossier zur Petition der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs wird in den Archives nationales de France verwahrt, AJ 52 971. Vgl. Garb 1994, S. 87–93.

813 Auch Waller 2010 erwähnt Gérômes Rolle in der Debatte um die Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts. Sie deutet den Sachverhalt allerdings in Bezug auf das Verhältnis von Künstler und Modell, das in Gérômes Selbstporträts im Bildhaueratelier anschaulich wird.

814 Virginie Demont-Breton war Mitglied der Union de femmes und trat 1890 als Sprecherin für die Malerinnen auf. Nach Bertaux' Abtritt übernimmt sie 1894 den Vorsitz der Vereinigung. Zum Verlauf der Kommissionssitzung

mit seinem Einwand zum Erliegen brachte, dass die Zulassung von Frauen zu hohe Kosten verursachen würde und aufgrund des fehlenden Budgets derzeit nicht umgesetzt werden könne.<sup>815</sup> Wenige Wochen nach dieser Sitzung äußerte sich der Künstler zudem gegenüber der Zeitschrift *Moniteur des arts* und ließ sich mit den Worten „Comme vous le voyez, je suis absolument opposé à l'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts“ zitieren.<sup>816</sup> Für ihn stand es außer Frage, dass die Zulassung von Frauen in nächster Zeit umgesetzt werde. Die Kunststudenten würden seines Erachtens von der Anwesenheit weiblicher Kommilitonen zu sehr abgelenkt und generell gäbe es ohnehin schon viel zu viele mittelmäßige Künstler – die Aufnahme von Frauen an der Akademie würde diesen Zustand nur verschlimmern.<sup>817</sup> Angesichts der sinkenden Geburtenraten sehe er den Platz der Frau in der Familie und nicht in der Akademie.

Die Diskussion um die Zulassung von Frauen zur staatlichen Kunstausbildung zog sich schließlich bis ins Jahr 1900 hin. Zwar besuchten ab 1897 die ersten Frauen die *École des Beaux-Arts*, doch wurden erst im Jahre 1900 die notwendigen Gelder zugeteilt, welche die weiblichen Studentinnen mit ihren männlichen Kommilitonen gleichstellten.<sup>818</sup>

### Zur Konstruktion von Weiblichkeit im Kontext des französischen Kunstgewerbes

Während der französische Staat die Arbeit von Frauen im Bereich der bildenden Kunst bis 1900 einschränkte, wurde sie im Bereich des Kunstgewerbes schon seit spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts intensiv gefördert. Zugang zu einer kunstgewerblichen Ausbildung hatten Frauen sogar schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts.<sup>819</sup> Wie schon in der aristokratischen Tradition erschienen die auf den häuslichen Bereich beschränkten angewandten Künste als ‚sicheres‘ Beschäftigungsfeld für Frauen, welches die weibliche Bevölkerung von allzu emanzipatorischen

---

siehe dies., *Les Maisons que j'ai connues*, Bd. 2, Paris 1926, S. 196–200, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9930097/f210.item>.

815 Demont-Breton 1926, S. 199.

816 Anonym, „Les Femmes à l'École des Beaux-Arts“, in: *Moniteur des arts*, 12. September 1890, S. 318 f., hier S. 318. Vgl. auch im Folgenden.

817 Im Jahr 1902 wiederholte Gérôme diese Einschätzung in der Zeitschrift *Petit Comtois* und gibt eine düstere Zukunftsprognose für weibliche Künstlerinnen: „Je tiens à faire aussi mon opinion à propos des élèves femmes, et sur leur admission à l'école, qui a eu lieu dans ces derniers temps. C'est, je crois, la politique qui est intervenue en cette occasion. Eh bien ! Elle a fait de mauvaise besogne : on engage de pauvres jeunes filles dans une voie qui aboutit à une impasse ; on leur facilite les moyens de faire des tableaux qu'elles ne vendront pas. Comme conclusion, ça les mène tout droit à la misère noire, et partant à la ... Pas d'autre issue, le dénouement est fatal.“ Brief von Jean-Léon Gérôme, abgedruckt in: Ch. M. Couyba, „Gray“, in: *Petit Comtois*, 14. Januar 1902, Paris, Documentation du Musée Rodin [Auslassungen im Original].

818 Ausführlich Garb 1994, S. 103 f.

819 Einen Einblick in die Ausbildung von Frauen in den angewandten Künsten bietet Stéphane Laurent, „Teaching the Applied Arts to Women at the École Duperré in Paris, 1864–1940“, in: *Studies in the Decorative Arts* 4/1, Winter 1996–1997, S. 60–84.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

Ideen, wie sie die *femme nouvelle* repräsentierte, fernhalten konnte.<sup>820</sup> In besonderem Maße versuchte die Union centrale des arts décoratifs, der *Gérôme*, wie weiter oben gezeigt, nahestand, den feministischen Tendenzen entgegenzuwirken und setzte hierfür auf den Beitrag der französischen Frauen zur Erneuerung des nationalen Kunstgewerbes:

„They glorified women as the creators of private spaces, redirecting new energies for women’s actions from the public professionalism of the ‘new woman’ to the productive artistry of the maternal decorator. They tried to defuse the threat of the unattractive careerist *amazone* or *hommesse* by attributing to women special powers over the domestic interior and the arts called upon in furnishing it“,

stellt Debora Silverman fest.<sup>821</sup> Als Beschäftigte in der Luxusgüterindustrie und Gestalterinnen des Innenraumes wurde Frauen nach den Vorstellungen der UCAD eine öffentliche Funktion mit nationalpolitischer Bedeutung zuteil. 1895 wurde innerhalb der Institution das Comité des femmes gebildet, dessen zentrale Mission die Förderung dieses Rollenbildes durch Ausstellungen, Ankäufe und Wettbewerbe war.

*Gérômes* Statuettenmalerin in *Sculpturae vitam insufflat pictura* lässt sich als eine solche Beschäftigte im Kunstgewerbe verstehen, die Produkte für Frauen zur Dekoration ihres Heims schafft. Dass das Gemälde zeitgenössische Entwicklungen reflektiert, ist weiterhin naheliegend, da *Gérôme* in Projekten der UCAD involviert war, die die Positionierung der Frauen im französischen Kunstgewerbe festigen sollten. Schon drei Jahre vor der Gründung des Comité des femmes hatte die UCAD erstmals eine *Exposition des arts de la femme* im Palais de l’Industrie organisiert.<sup>822</sup> Unterteilt in die Sektionen *Beaux-Arts*, *Enseignement*, *Industries artistiques* und eine *Section Rétrospective* präsentierte die großangelegte und international beachtete Schau sowohl von Frauen realisierte Kunstwerke als auch eine Vielfalt von Produkten, die für die

---

820 Zur *Femme nouvelle* und ihrer Bedeutung für das französische Kunstgewerbe siehe Silverman 1989, S. 63–74.

821 Silverman 1989, S. 198. Für eine detaillierte Betrachtung siehe das Kapitel „Art Nouveau: Organicizing and Feminizing the Crafts in the Central Union of the Decorative Arts“, in: ebd., S. 186–206.

822 Zur Ausstellung siehe die Ausgabe der *Revue des arts décoratifs* von 1892. Der Band enthält mehrere Artikel über die verschiedenen Sektionen, zudem bilden zahlreiche Tafeln Ausstellungsstücke ab. Eine zeitgenössische Besprechung der Ausstellung legte unter anderem Louis de Fourcaud vor, ders., „Les Arts de la femme au Palais de l’Industrie“, in: *La Grande Dame : Revue de l’élégance et des arts*, 1893, Bd. 1, S. 23–30. Darüber hinaus gibt die in der Bibliothèque du Musée des arts décoratifs verwahrte Pressemappe einen Eindruck von der breiten internationalen Rezeption der Ausstellung, siehe *Exposition des arts de la femme*, dossier de presse, articles concernant l’exposition, R 29/7. Vgl. aus der Sekundärliteratur Silverman 1989, S. 189–193 und Marie-Amélie Tharaud und Elise Kerschenbaum, *Le Comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l’Union centrale des arts décoratifs (1892–1925)*, Paris 2012.

Nutzung durch Frauen bestimmt waren (*objets à l'usage de la femme*). Verschiedene französische und vereinzelt internationale Institutionen stellten die Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen im Kunstgewerbe vor. Ein Ausstellungsbereich brachte die historischen Errungenschaften des französischen Kunsthandwerks zur Anschauung. Unter dem Titel *La Parisienne du siècle* wurde zudem anhand von sieben Dioramen ein Überblick über die sich wandelnde Mode zwischen 1790 und 1867 gegeben.

Gérôme war als Präsident des Bereichs Beaux-Arts in der *section moderne* an der Konzeption der Ausstellung beteiligt.<sup>823</sup> Aus dem Studium des *livret* und der Presseberichte zur Ausstellung geht hervor, dass den Industrien, die sich an ein weibliches Publikum richteten, wesentlich mehr Platz eingeräumt wurde als den von Frauen realisierten Kunstwerken. Die Ausstellung feierte die Frau demnach eher als Kunsthandwerkerin und Konsumentin denn als bildende Künstlerin.<sup>824</sup> Der kommerzielle Charakter wird schließlich anhand des Aufbaus des *livret* unterstrichen, an dessen Ende sich über 18 Seiten größtenteils ganzseitige Werbeanzeigen erstrecken.

Die in *Atelier de Tanagra* beziehungsweise *Sculpturae vitam insufflat pictura* vorgeführte Verkaufsszene mit ausschließlich weiblichen Teilnehmerinnen scheint die kommerzielle Ausrichtung der *Exposition des arts de la femme* aufzugreifen. Einen Bezug zwischen der Ausstellung und Gérômes Gemälden stellt sodann auch das Cover des Katalogs her. Eingerahmt von Fächern, Hüten und Schmuckobjekten sitzt eine junge Frau an einem roten Nähtisch und ist mit Textilarbeit beschäftigt (Abb. 118). Sie übt damit dasjenige Handwerk aus, welches bis heute am engsten mit der Kategorie der Weiblichkeit verbunden ist.<sup>825</sup> Es ist sicher kein Zufall, dass die Frauendarstellung mitsamt der Farbe des Tisches und dem am Boden neben dem Stuhl liegenden Korb an Gérômes Terrakotta-Malerin in *Atelier de Tanagra* erinnert (siehe Abb. 37 / Kap. 2.1).

Anhand der beschriebenen institutionellen Initiativen wird ersichtlich, wie eng das französische Kunstgewerbe im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit der Kategorie der Weiblichkeit verbunden war. Gérôme, der sich über Jahre hinweg in den Programmen der UCAD involvierte, teilte offensichtlich deren Verständnis von der Geschlechtlichkeit des Kunsthandwerks als effeminierte Gattung und der Bedeutung des weiblichen Beitrags für dessen Aufwertung. In seiner Eröffnungsrede zur *Exposition des arts de la femme* von 1892 machte auch Georges Berger, Direktor der UCAD und Leiter der Sektion der anthropologischen Wissenschaften der Weltausstellung 1889, sein mit einer Geschlechtszuschreibung verbundenes dichotomes Verständnis von *art industriel* und bildender Kunst deutlich:

823 „Liste des membres des comités d'organisation“, in: Ausst.-Kat. Paris 1892, S. 15. Als „vice-présidente“ wird interessanterweise Mme Léon Bertaux aufgeführt. Als „présidente d'honneur“ firmierte die Malerin Rosa Bonheur.

824 Vgl. Tharaud / Kerschenbaum 2012, S. 3.

825 Zur Textilarbeit als feminine Kunst siehe Elissa Auther, *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis 2010 und Roszika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984.

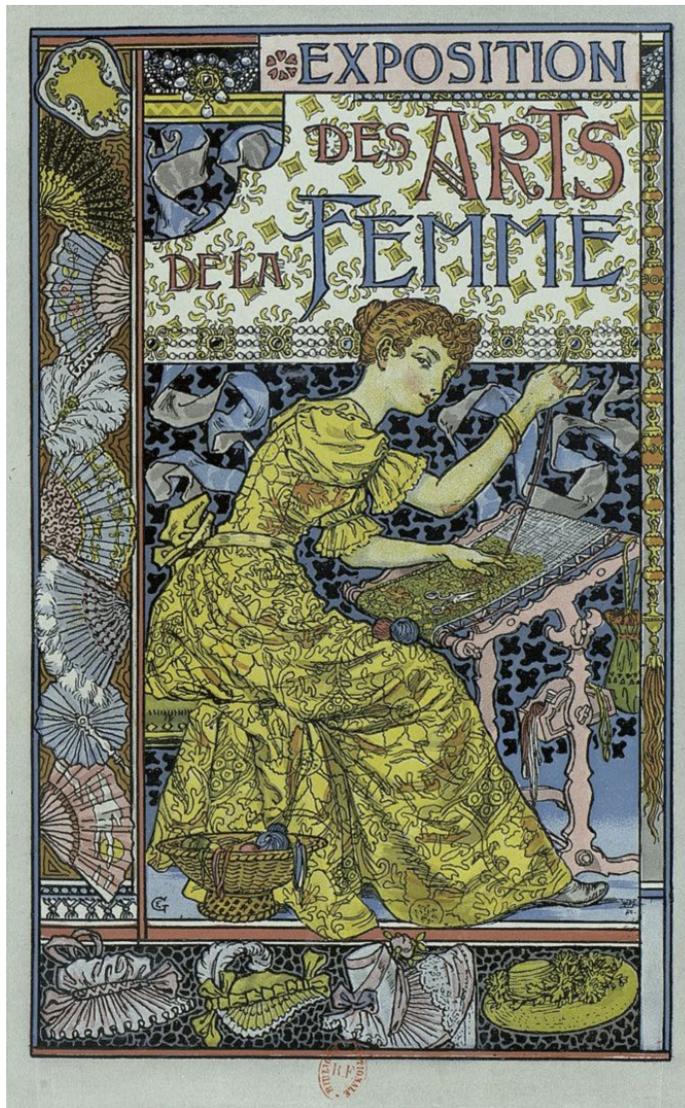


Abb. 118. Titelblatt des Katalogs zur Ausstellung *Exposition des arts de la femme*, Paris 1892

„Je sais bien que l'impitoyable critique reprochera à notre Exposition d'être plus industrielle que féminine. Mais l'industrie n'est-elle-pas du genre féminin ? C'est de son mariage avec l'Art, qui est du genre masculin, que sortent tous ces beaux produits, tous ces objets variés que vous voyez réunis ici.“<sup>826</sup>

Vor der Folie der Rezeption der Tanagra-Statuetten als Produkte einer frühen *art industriel*, wird Gérômes Rückgriff auf eine Tanagräerin als Produzentin quasi industrieller Kunstgewerbeprodukte nachvollziehbar. Welche Bedeutung Gérôme der Frau im Kunstgewerbe und den von ihr erzeugten Gütern konkret beimaß, kann hingegen allein aus der Bildbetrachtung von *Sculpturae vitam insufflat pictura* beziehungsweise *Atelier de Tanagra* heraus nur schwer bestimmt werden. Angesichts seiner Äußerungen anlässlich der von der Union des Femmes Peintres et Sculpteurs vorgebrachten Forderungen nach Zulassung von Frauen an die École des Beaux-Arts liegt die Vermutung allerdings nahe, dass er die von der UCAD vertretenen Zuschreibungen teilte und Frauen keinen Platz als kreative Künstlerinnen einräumen wollte. Allerdings hat Debora Silverman in ihrer Studie aufgezeigt, dass die Einschätzungen und Erwartungen, die mit den weiblichen Kunsthandwerkerinnen innerhalb der UCAD und deren Umfeld verbunden waren, durchaus variierten. Anhand schriftlicher Äußerungen von Louis de Fourcaud, Georges Berger und Gustave Larroumet stellte sie drei Positionen dar, die das Spektrum dessen deutlich machen, wie unterschiedlich die spezifischen Möglichkeiten der Frauen eingeschätzt wurde.<sup>827</sup>

Louis de Fourcaud, der die unter anderem von Gérôme betreute *Exposition des arts de la femme* für die Zeitschrift *La Grande Dame* besprach und im selben Jahr den Lehrstuhl von Hippolyte Taine für Ästhetik und Kunstgeschichte an der École des Beaux-Arts übernahm, lobte die Schau, betrachtete jedoch die wenigen Objekte, die von Frauen geschaffen wurden despektierlich.<sup>828</sup> Für ihn stellten sie die Eingeschränktheit der künstlerischen Fähigkeiten von Frauen unter Beweis. Die weiblichen Kunsthandwerkerinnen offenbarten für ihn zwar ein Talent für feine Imitationen, aber keine eigene kreative Inspiration.<sup>829</sup> „La femme vaut mieux, à mon humble avis, par ce qu'elle suggère que par ce qu'elle conçoit“, urteilte er.<sup>830</sup> Georges Berger wertete in seinem in der *Revue des arts décoratifs* abgedruckten „Appel aux Femmes françaises“ zwar die Leistung der Frauen als Teil der Hochkunst auf und betonte die Verantwortung der Frauen für nationale Interessen.

826 Georges Berger, zit. nach Joseph Balmont, „L'Exposition des arts de la femme“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1892, S. 33–37, hier S. 34.

827 Silverman 1989, S. 198–202.

828 Fourcaud / de 1893.

829 Vgl. Silverman 1989, S. 198.

830 Fourcaud / de 1893, S. 27.

## 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

Den Wirkungsbereich sah er allerdings weiterhin auf das häusliche Interieur beschränkt.<sup>831</sup> Den höchsten Rang im Bereich der angewandten Kunst rechnete Gustave Larroumet, der sich in der gleichen Ausgabe der *Revue des arts décoratifs* wie Georges Berger äußerte, den Frauen zu.<sup>832</sup> Für ihn waren die dekorativen Künste die Domäne der Frauen und der weibliche Beitrag für die einstige Blüte der Gattung in früheren Jahrhunderten verantwortlich. So forderte er:

„Laissons-leur prendre la direction du mouvement, prions les de nous aider, et comme elles ont plus de goût et de finesse que nous, comme leur instinct d'élégance est infiniment plus sûr que le nôtre, elles auront vite fait de nous orienter vers le style de demain.“<sup>833</sup>

Gérômes Position ist wohl zwischen den ersten beiden Kommentatoren zu verorten. Auch wenn er sich für die Bedeutung von Frauen in künstlerischen Bereichen empfänglich zeigte, ist eine emanzipatorische Grundhaltung sicherlich nicht auszumachen. Insgesamt blieb er traditionellen Bildern und Zuschreibungen des vermeintlich genuin Weiblichen verpflichtet, was sowohl in seiner Skulptur *Tanagra* als auch in den die Thematik weiter auslotenden Gemälden *Sculpturae vitam insufflat pictura* und *Atelier de Tanagra* Ausdruck findet. Die Bilder unterstreichen somit Gérômes kunstpolitischen Aktionismus, der darauf abzielte, Frauen fest im Bereich des Kunstgewerbes zu verorten, um sie im Umkehrschluss von der *École des Beaux-Arts* fernzuhalten.

### 4.3 Materialität, Orientalismus, Gewalt und Erotik

#### 4.3.1 *Bellone* (1892)

Auf einer Weltkugel stehend ist *Bellone*, die in der römischen Mythologie je nach Erzählung als Schwester oder Frau des Mars interpretiert wird,<sup>834</sup> in einer schwungvollen Aufwärtsbewegung wiedergegeben (Abb. 119): Beide Arme nach oben gestreckt, hebt sie sich auf die Zehenspitzen. Der angewinkelte linke Arm hält einen runden Schutzschild. Die rechte Hand reckt ein

---

831 Georges Berger, „Appel aux femmes françaises“, in: *Revue des arts décoratifs* 16, 1896, S. 97–99. Vgl. Silverman 1989, S. 199.

832 Gustave Larroumet, „L'Art décoratif et les femmes“, in: *Revue des arts décoratifs* 16, 1896, S. 100–105.

833 Ebd., S. 104.

834 Vgl. Lemma: „Bellone“, in: Larousse 1867, Bd. 2, S. 520.



Abb. 119. Jean-Léon Gérôme, *Bellone* (Originalzustand), 1892, Bronze, Elfenbein, Glas, Halbedelsteine, 240 × 86 × 96 cm, heute: Hamilton, Ontario, Kanada, Art Gallery of Hamilton, abgebildet in: *Magazine of Art*, 1893, o. S.

Kurzschwert<sup>835</sup> in die Höhe, dessen Spitze den höchsten Punkt der Skulptur bildet. In der aufgebauchten Draperie ihres antikisierenden Gewandes scheint sich ein starker Rückenwind abzubilden, der dem Stoff ein Eigenleben verleiht. Die größte Aktion findet jedoch im Gesicht der Kriegsgöttin statt: Sie stößt einen stummen Schrei aus, wobei ihr weit geöffneter Mund in der Figur ihres Begleitieres – einer imposanten Kobra mit gespreiztem Nackenschild und scharfen Giftzähnen – gespiegelt wird.

*Bellone* zählt zu Gérômes kuriosesten Werken und ist mit einer Höhe von zwei Meter 40 die monumentalste seiner erhaltenen Arbeiten. Anders als in den meisten seiner Skulpturen gibt es keine direkten Bezüge zur Malerei des Künstlers. Das Motiv wurde weder in einem Gemälde vorbereitet noch später von ihm selbst malerisch wiedergegeben.<sup>836</sup> Es existiert allerdings ein Bild von Ferdinand Cormon, das Gérôme beim Bemalen einer kleinformatigen *Bellone*, möglicherweise eines Modells in Gips, zeigt (Abb. 120).<sup>837</sup> Eine ähnliche Statuette, wenn auch verschiedene formale Änderungen gegenüber der großformatigen Ausführung aufweisend,<sup>838</sup> integrierte Gérôme in seine Bonaparte-Büste (siehe Abb. 56 / Kap. 2.2), um auf die militärische Stärke des Korsaren zu verweisen. Auch in der aufwendigen Sockelkonstruktion für die Siot-Decauville-Edition von *Napoléon entrant au Caire* ist eine – diesmal fliegende – *Bellone*-Figur als ikonografisches Element integriert, das die in Ägypten geführten Kriege evoziert (siehe Abb. 80 / Kap. 2.3).

Das erste Mal ausgestellt wurde die monumentale Plastik 1892 im Salon des artistes français zusammen mit der polychromen Marmorstatue *Pygmalion et Galatée* (siehe Abb. 46 / Kap. 2.2).<sup>839</sup> Mit den beiden Einsendungen als Duo zeigte Gérôme die Möglichkeiten auf, welche die Antike in puncto farbiger plastischer Gestaltung bereitstellt. Nachdem er im Salon von 1890 schon mit *Tanagra* seine Version des nach antikem Vorbild gefassten Marmors vorgeführt hatte, greift *Bellone* die Kategorie der chryselephantinen Skulptur, in der Gold, Elfenbein und Edelsteine miteinander kombiniert wurden, auf.<sup>840</sup> Somit konnte der Künstler, auch wenn er kein Gold, sondern aus dem Bereich der metallischen Stoffe lediglich Bronze verwendete, einerseits zeigen, dass er die verschiedenen bildhauerischen Praktiken des Altertums beherrschte. Andererseits ist das Werk zu verstehen als ein Plädoyer für Materialvielfalt in der plastischen Kreation, die

---

835 Es scheint sich hierbei um die gleiche Waffe zu handeln, die Gérôme auch dem *murmillio* in *Les Gladiateurs* in die Hand gelegt hat.

836 Motivisch am nächsten steht *Bellone* wohl der Allegorie der Wahrheit in *La Vérité sortant du puits* (1896, siehe Ackerman 2000, Kat. 424), die sich ebenfalls mit weit aufgerissenem Mund an die Betrachter\*innen wendet. Da der Rest der Darstellung und der Kontext jedoch ein ganz anderer ist, kann das Gemälde nicht als male- rische Umsetzung der Plastik verstanden werden.

837 Mit dieser Darstellung vergleichbare *Bellone*-Statuetten sind im Werkverzeichnis jedoch nicht aufgeführt und konnten auch im Rahmen der Recherchen für diese Studie nicht ausfindig gemacht werden.

838 Siehe Fußnote 354 in dieser Arbeit.

839 1893 wurde *Bellone* außerdem in der Royal Academy in London präsentiert.

840 Zur antiken Praxis siehe Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001.



Abb. 120. Fernand Cormon, *Le Sculpteur au travail (Jean-Léon Gérôme peignant une esquisse de la Bellone)*, 1891, Öl auf Leinwand, 130 × 100 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret



Abb. 121. Jean-Léon Gérôme, *Bellone* (nach Restaurierung), 1892, Bronze, Elfenbein, Glas, Halbedelsteine, 240 × 86 × 96 cm, Hamilton, Ontario, Kanada, Art Gallery of Hamilton, donation of Joey and Toby Tanenbaum, 2000



Abb. 122. Jean-Léon Gérôme, *Buste de Bellone*, um 1892, bemalter Gips, Bronze, Glas, 87 × 43,5 × 31 cm, Vesoul, Musée Georges-Garret, Donation Morot-Dubufe 1945

zu diesem Zeitpunkt nach wie vor maßgeblich von der Reinheit der traditionellen Materialien Gips, Marmor und Bronze geprägt war.<sup>841</sup> Der chromatische Eindruck der Skulptur wird sowohl durch die Kombination heterogener Materialien – Elfenbein, Bronze, Glas und Halbedelsteine – als auch durch eine spezifische Oberflächenbehandlung erzeugt. So wurden beispielsweise den Bronzeportionen zusätzliche Farbwerte durch verschiedene Bearbeitungsverfahren abgerungen. Wie Nossig schreibt, hat die Bronzedraperie „durch eine Kupfermontierung einen braunrothen Ton erhalten, während das Untergewand grün patiniert und der Brustpanzer vergoldet ist“.<sup>842</sup> Auch die Elfenbeinpartien wurden bemalt, um die Suggestion lebendiger Haut zu steigern.

Nach der Salon-Präsentation der Plastik 1892 war *Bellone* bis zu Gérômes Tod im Wohnhaus des Künstlers zu sehen. Über ominöse Pfade gelangte die Statue in den 1960er Jahren nach Kanada, wo sie zwei Dekaden in Hotellobbies stand.<sup>843</sup> In diesem Zeitraum wurde die Plastik in einen ruinösen Zustand versetzt, da mehrfach Fragmente, die in kostbaren Materialien ausgeführt waren, herausgebrochen und gestohlen wurden: Sowohl die eingesetzten Preziosen als auch das behelmte Haupt der *Bellone* und die beiden aus Elfenbein gefertigten Arme wurden entwendet. Erst nach dem Ankauf der Plastik durch die Sammler Joey und Toby Tanenbaum wurde eine umfassende Restaurierung in Auftrag gegeben.<sup>844</sup> Dank der Rekonstruktion des Kopfes und der Arme kann die imposante Wirkung mittlerweile in der Art Gallery of Hamilton in Kanada wieder nachvollzogen werden (Abb. 121). Insbesondere die Mimik der restaurierten Fassung scheint jedoch Gérômes originale Gestaltung deutlich zu überzeichnen, weshalb für die Analyse historische Fotografien (Abb. 119) und Aufnahmen der sich in Vesoul befindenden Gipsbüste (Abb. 122) herangezogen wurden.

### Mit Mythologie für Kunst und Industrie

Mit *Bellone* griff Gérôme eine Figur auf, die in der Mythologie „keine oder nur eine geringe Rolle“ einnahm.<sup>845</sup> Dementsprechend existiert auch keine verbindliche Ikonografie für die römische Kriegsgöttin. Allerdings ist Gérômes Werk allein schon durch die Größe sowie den technischen,

841 Wie Günter Bandmann dargelegt hat, setzt im 19. Jahrhundert zwar ein Wandel der Materialbewertung ein, der Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich zur ästhetischen Maxime der „Materialgerechtigkeit“ führen wird, doch findet dieser Prozess hauptsächlich in der Architektur und im Kunstgewerbe statt. Ders., „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts“, in: Helmut Koopmann und Josef Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1971, S. 129–157.

842 Alfred Nossig, „Pariser Kunstbrief“, in: *Kunst-Salon* 1, November 1893, S. 13–15, hier S. 14.

843 Ackerman 2000, Kat. Sc. 27.

844 Für eine Beschreibung der durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen siehe den Restaurierungsbericht im Archiv der Art Gallery of Hamilton.

845 Edward Tripp, Lemma: „Bellona“, in: ders., *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, 8. bibliogr. akt. Aufl., Stuttgart 2012, S. 129.

materialkompositen Herstellungsprozess, der die chryselephantine antike Skulptur nachahmt, zwangsläufig mit Pierre Charles Simarts *Athena Parthenos*, in der zeitgenössischen Kunstpresse häufig auch als *Minerve (du Parthénon)* bezeichnet, in Bezug zu setzen (Abb. 123).<sup>846</sup> Die Rekonstruktion einer antiken, nicht mehr erhaltenen Kolossalstatue des Phidias, die sich im Altertum im Parthenon auf der Akropolis befand und zu den bedeutendsten chryselephantinen Monumenten der Antike zählte, wurde 1855 auf der Pariser Weltausstellung präsentiert. Wie in Gérômes *Bellone* sind Gewand und Beiwerk aus Bronze, während die ‚nackten‘ Partien der Figur aus Elfenbein geschnitzt wurden. Simart schuf die Plastik in Kollaboration mit dem Goldschmied Edmond Duponchel, der die Metallarbeiten ausführte, für den Herzog von Luynes, in dessen Schloss in Dampierre sie sich heute noch befindet. Der Auftraggeber, Honoré-Théodorice-Paul-Joseph d’Albert, duc de Luynes, war ein begeisterter Verfechter der griechischen Kunst, hob sich unter seinen Zeitgenossen jedoch hervor, indem er nicht nur als Archäologe und Numismatiker in Erscheinung trat, sondern auch als Chemiker, Konstruktionszeichner und Metallarbeiter.<sup>847</sup> In der Rekonstruktion der *Athena Parthenos*, deren Realisierung auf der Basis antiker Texte der duc de Luynes eng begleitete, manifestiert sich sein Einsatz für die Zusammenführung von Kunst und Industrie, die auch für Gérôme noch 37 Jahre später eine bedeutende Rolle spielte.<sup>848</sup> Die Nähe von *Bellone* zu Simarts *Minerva* wurde von Zeitgenossen mehrfach betont, wobei Gérômes Werk als das mutigere und innovativere wahrgenommen wurde, während Simarts Arbeit den Kunstkritikern als archäologische, strenge wissenschaftliche Ansprüche erfüllende Rekonstruktion galt.<sup>849</sup> Von Germain Bapst auf die Nähe zu Simart angesprochen, reagierte Gérôme dennoch äußerst gereizt:

„Vous me parlez du serpent que j’ai mis à côté de Bellone et vous suggérez que ce soit une imitation de la Minerve de M. Simart restituée d’après Phidias (autre parenthèse, je tiens surtout à n’imiter personne, et à ne pas marcher avec les souliers d’autrui). J’ai obéi à la tradition : le serpent était l’animal dédié à Minerve et Bellone est une des faces de Minerve. C’est pourquoi je l’ai accompagné de l’attribut qui la caractérise : le serpent.“<sup>850</sup>

846 Zu Simarts *Athena Parthenos* siehe Tom Flynn, „Amending the Myth of Phidias. Quatremère de Quincy and the Nineteenth-Century Revival of Chryselephantine Sculpture“, in: *Apollo*, Januar 1997, S. 6–10; Meredith Shedd, „Phidias at the Universal Exposition of 1855: The Duc de Luynes and the Athena Parthenos“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Oktober 1986, S. 123–134 und Germaine Bapst, „La sculpture chryseléphantine. Phidias – Le duc de Luynes – M. Gérôme“, in: *Revue de Famille* 2, April bis Juni 1892, S. 334–343, hier S. 338–341.

847 Shedd 1986, S. 124.

848 Zur Rolle des duc de Luynes als Advokat der französischen Industrie siehe insbesondere Flynn 1997.

849 Vgl. Bapst 1892; Émile Bergerat, „Salon de 1892“, in: *Le Figaro*, 4. Mai 1892, S. 3; Pottier 1892 und Charles Yriarte, *Figaro Salon par Charles Yriarte*, Paris 1892.

850 Brief von Jean-Léon Gérôme an Germain Bapst, 2. Februar 1892, Paris, Bibliothèque nationale de France. Vgl. Papet in Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 314.



Abb. 123. Pierre-Charles Simart, *Athéna Parthénos*, 1846–1855, Elfenbein, versilberte und vergoldete Bronze, Marmor, Dampierre-en-Yvelines, château de Dampierre

Obgleich Gérôme den Vergleich mit Simart strikt ablehnt, macht er deutlich, dass er *Bellone* in enger Verbindung zur Göttin Minerva, dem römischen Pendant der Athena, denkt. Dies ist für die folgende Interpretation insofern relevant, als der griechischen Athena beziehungsweise römischen Minerva neben der Kriegsthematik Eigenschaften zugerechnet werden, die – insbesondere im Anschluss an die vorausgegangene Fallstudie zu *Tanagra* und die darin dargelegten Bestrebungen Gérômes im Bereich der *art industriel* – die Einordnung der Plastik im Kontext der Aufwertung des französischen Kunstgewerbes erlauben. In der antiken Mythologie galt Athena/Minerva als Vorsteherin der Künste, wobei griechische und lateinische Autoren keinen Unterschied zwischen den bildenden und dekorativen Künsten machten.<sup>851</sup> In einigen

<sup>851</sup> Isabelle Frank (Hg.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750–1940*, New Haven 2000, S. 3. Zur Darstellung der Athena als Vorsteherin der Künste, die im 19. Jahrhundert sowohl von historistischen als auch sezessionistischen Künstlern umgesetzt wird, siehe Alexandra Karentzos, *Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*, Marburg 2005, insb. S. 14–24.

Erzählungen wird die Göttin ebenfalls spezifisch mit dem Handwerk assoziiert. Erinnert sei beispielsweise an den Wettstreit, den Athena mit der Weberin Arachne eingeht. Insbesondere im Typus der *Athena Ergane* tritt die Göttin als Patronin der Handwerker auf.<sup>852</sup>

Das Sujet spiegelt sich in den Produktionsbedingungen des Werks. Was die Gestaltung betrifft, ist *Bellone*, die Gérôme in einem Brief an einen Freund als „ma dernière folie“ bezeichnet,<sup>853</sup> als ambitionierteste Arbeit des Künstlers zu betrachten. Für die Realisierung des materialkompositen Werks bedurfte es verschiedener künstlerischer Techniken – von Bronzeguss und Elfenbeinschnitzerei zum Schneiden der Halbedelsteine und Glaselemente für die eingesetzten Preziosen –, wobei Gérôme die Ausführung der unterschiedlichen Arbeitsschritte an spezialisierte Kunsthandwerker übergab. In einem Brief an Germain Bapst erklärt der Künstler, dass die Bronze­teile von Siot-Decauville gegossen, das Elfenbein von Charles Moreau-Vauthier und Clovis Delacour vorbereitet und von ihm selbst fertiggestellt wurden. Die Umsetzung der galvanoplastischen Verfahren und die Patinierungen weist er als das Werk eines gewissen Gautruche aus. Den kleinen Medusa-Kopf im Dekolleté der *Bellone* hätten Émile Gallé und René Lalique erarbeitet.<sup>854</sup> Einen Eindruck von den geteilten Arbeitsprozessen, die unter der Oberaufsicht des Künstlers zusammenliefen, gibt eine fotografische Aufnahme aus Privatbesitz (Abb. 124): In einem Raum mit hohen Decken, der aufgrund der Masken und Artefakte an der Wand eindeutig als Gérômes Atelier zu identifizieren ist, sind zwei Männer bei der Arbeit an *Bellone* zu sehen,<sup>855</sup> während Gérômes Beitrag eher darin zu bestehen scheint, die Kobra zu *Bellones* Füßen zu besänftigen. Der technische und materielle Aufwand schlug sich auch in den

852 Lemma: „Minerva“, in: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 12 Bde., Darmstadt 2012, Bd. 8, Sp. 211–216, hier Sp. 213 und 215 sowie Lemma: „Athena“, ebd., Bd. 2, Sp. 160–167, hier Sp. 164.

853 Brief von Jean-Léon Gérôme an einen Freund, 17. Juni 1891, Paris, Fondation Custodia, Inv.-Nr. 1971 – A.357.

854 Jean-Léon Gérôme an Germain Bapst, Paris, Bibliothèque nationale de France: „Le Fondateur qui a coulé en Bronze la Figure de Bellone est M. Siot-Decauville. Les ivoires ont été préparés, mis au point par Moreau Vauthier et Delacour et terminés par moi. Quant aux patines, et aux galvanoplasties, elles sont l'ouvrage de M. Gautruche. Enfin, les différents essais pour la petite tête de Méduse ont été exécuté d'abord par M. Gallé, ensuite par M. Lalique. Je n'ai eu qu'à me louer de tous ces collaborateurs, et j'espère qu'avec leur concours et grâce à eux j'aurai produit une œuvre intéressante au point de vue décoratif.“ (Die Transkription in Ackerman 2000, S. 153 enthält mehrere Fehler, die hier korrigiert wurden.) Auskunft über den Produktionsprozess der Preziosen gibt weiterhin die Korrespondenz des Jugendstilkünstlers René Lalique, die mehrere Briefe Gérômes enthält, siehe Philippe Thiébaud (Hg.), *René Lalique. Correspondance d'un bijoutier art nouveau 1890–1908*, Lausanne 2007, S. 35–37.

855 Handeln soll es sich dabei um Clovis Delacour und Riccardo Aurilli. Außer dass er in den 1890er Jahren mehrfach im Salon des artistes français ausstellte, ist über den italienischen Bildhauer Riccardo Aurilli bisher kaum etwas bekannt, vgl. *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, Bd. 5, München / Leipzig 1993, S. 673. Seine Zusammenarbeit mit Gérôme scheint ihn jedoch nachhaltig geprägt zu haben, worauf eine Gladiatoren-Büste aus Alabaster und Bronze schließen lässt, die sich im Musée Georges-Garret in Vesoul befindet, 29 × 23 × 17 cm. Auf dem Büstensockel ist die Inschrift „Ave Caesar morituri te salutant“ als Verweis auf Gérômes Gemälde von 1859 angebracht. Darüber hinaus zielt die bronzene Helmkalotte wie jene des *murmillio* in *Les Gladiateurs* eine Fischfigur.



Abb. 124. Anonym, Gérôme in seinem Atelier bei der Arbeit an *Bellone* mit Clovis Delacour (rechts neben der Schlange) und Riccardo Aurilli (auf der Leiter), Fotografie, Privatbesitz

Kosten für die Herstellung nieder. Édouard Papet erwähnt, dass diese mit rund 20.000 Franc deutlich höher waren als die Summen, die üblicherweise vom Staat für die Anschaffung von Skulpturen gezahlt wurden und sich auf durchschnittlich 8.000 Franc beliefen.<sup>856</sup>

Weitere Erkenntnisse zur Bedeutung der Plastik im zeitgenössischen Kontext liefern die Salonkritiken des Jahres 1892. Aus der Analyse der Besprechungen geht hervor, dass Gérômes monumentales Werk stets mit der antiken chryselephantinen Skulptur in Verbindung gebracht wurde. Dabei ist bemerkenswert, dass die Reaktivierung dieser Technik der Vergangenheit nicht als „unzeitgemäß“ betrachtet,<sup>857</sup> sondern ganz im Gegenteil seine Adaption als modern begriffen wurde.<sup>858</sup> Dies hängt insbesondere damit zusammen, dass neben den traditionsreichen künstlerischen Bearbeitungsverfahren auch neue Technologien, wie die erst um 1840 entwickelte

856 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 182, S. 314. Gerald Ackerman beziffert den Materialwert in seinem Report für die Art Gallery of Hamilton sogar auf 25.000 Franc und bezieht sich damit vermutlich auf die Angaben in Haller 1899, S. 29.

857 Zum Phänomen der Reaktivierung historischer Techniken siehe Magdalena Bushart, Henrike Haug und Stefanie Stallschuss (Hg.), *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Wien / Köln / Weimar 2019.

858 Vgl. Lafenestre 1892; Pottier 1892; Bapst 1892.

Galvanoplastik, zur Verbindung der heterogenen Materialien zum Einsatz kamen.<sup>859</sup> Das auf einem elektrochemischen Prozess beruhende Verfahren erlaubte es, die Oberflächenwirkung von der materiellen Identität der zugrundeliegenden Form zu lösen. Insbesondere für die Produktion von Massenware fand die Technik große Anwendung, da minderwertige Materialien wie Zink oder Kupfer genutzt werden konnten, die dann nur mit einer dünnen Schicht hochwertiger Metalle überzogen wurden, was eine deutliche Senkung der Kosten ermöglichte.<sup>860</sup>

Auch die Verwendung des Werkstoffs Elfenbein gilt es in Relation zum Zeitkontext zu betrachten. Die künstlerische Nutzung des Stoßzahnes des Elefanten beziehungsweise seines Vorfahren, des Mammut, geht zurück bis in die frühe Menschheitsgeschichte und spielt in einem breiten geografischen Raum und zu nahezu allen Zeiten eine besondere Rolle.<sup>861</sup> Gemeinhin gilt Elfenbein als kostbares und seltenes Material, doch muss sein Wert angesichts der europäischen Kolonialgeschichte und der technischen Entwicklungen, die eine maschinelle Verarbeitung des Rohstoffes ermöglichten, historisch relativiert werden.<sup>862</sup> Im späten 19. Jahrhundert wurden immense Mengen des Kolonialproduktes nach Europa verschifft und Elfenbeinobjekte entwickelten sich von Luxusgegenständen zunehmend zur Massenware, da das Material verstärkt in Gebrauchsgegenständen wie Billardkugeln, Klaviertasten, Besteckgriffen etc. eingesetzt wurde.<sup>863</sup>

Die außergewöhnliche materielle Zusammenstellung von Gérômes *Bellone* stand im Fokus der zeitgenössischen Kunstkritik. So gut wie alle Kommentatoren preisen die technische Umsetzung: Dem Künstler wird eine „gewissenhafte Wissenschaftlichkeit“ und „ein unbestreitbares materielles Geschick“ zugeschrieben.<sup>864</sup> Selbst jene Autoren, die die Arbeit kritisieren, da sie

---

859 Vgl. Bapst 1892, S. 340. Zum technischen Verfahren und seiner Geschichte siehe Birgit Meißner und Anke Doktor, „Galvanoplastik – Geschichte einer Technik aus dem 19. Jahrhundert“, in: dies. und Martin Mach (Hg.), *Bronze- und Galvanoplastik. Geschichte – Materialanalyse – Restaurierung*, Dresden 2000, S. 127–137.

860 In Frankreich zählte die Firma Christofle, mit der Gérôme in den 1860er Jahren zusammenarbeitete, zu den Pionieren in der Anwendung dieser Technik. Vgl. De Caso 1975, S. 8; Lebon 2003, S. 34.

861 Zur Geschichte der Elfenbeinschnitzerei siehe Mareike Bückling, „Das Material Elfenbein“ und „Die Sammlung Reiner Winkler im Liebieghaus“, in: *White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebieghaus für immer*, hg. von ders., Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, München 2019, S. 17–20 und 23–29; Thiébaud 2004 und Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, „La renaissance de l’ivoire“, in: *Un âge d’or des arts décoratifs*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1991, S. 423–425; Dirk Syndram, „Von ‚Helffenbain‘ zu Elfenbein“, in: ders. (Hg.), *Naturschätze, Kunstschatze. Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt*, Bielefeld 1991, S. 26–31.

862 Lemma: „Elfenbein“, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2. durchges. Aufl., München 2010, S. 71–73, hier S. 72.

863 Bückling 2019a, S. 18f. Auf die verheerenden Auswirkungen des Elfenbeinhandels für die Tierbestände und kolonisierte Bevölkerung geht insbesondere ein: Sébastien Clerbois, „The Revival of Ivory Sculpture in Belgium (1890–1910): The Material in Question“, in: ders. und Martina Droth (Hg.), *Revival and Invention. Sculpture Through its Material Histories*, Oxford u. a. 2011, S. 231–247.

864 „[...] ces deux œuvres [*Bellone* und *Pygmalion et Galatée*, Anm. BS], si diverses, respirent, d’un bout à l’autre, l’énergie d’une volonté infaillible et marquent la sûreté d’une science scrupuleuse.“ Lafenestre 1892, S. 183;

die Erscheinung als karikaturistisch empfinden oder die fehlende Erhabenheit bemängeln, fühlen sich dennoch verpflichtet, die aufwendige, handwerkliche Leistung hervorzuheben.<sup>865</sup>

„Als Komposition erscheint uns seine *Bellona* die Linie des in der Kunst Erträglichen ein wenig zu überschreiten, aber als polychrome Skulptur, vom rein technischen Standpunkt betrachtet, ist sie hochinteressant und bis auf die zu plump aus borstigen Haaren zusammengesetzten Augenwimpern ein Musterwerk“,

fasst Alfred Nossig seine Einschätzung zusammen.<sup>866</sup> Für Germain Bapst, der wie Gérôme die Ziele der Union centrale des arts décoratifs unterstützte, markiert *Bellone* einen „prächtigen Fortschritt in der Geschichte der Kunst und Industrie“.<sup>867</sup> Émile Bergerat stellt in seiner Besprechung der Plastik die Frage nach der Gattungszuschreibung – „L'orfèvrerie est-elle de la statuaire?“ – und verweist auf Antonin Proust, Direktor der UCAD von 1882 bis 1891. Angesichts von Gérômes Werk müsse dieser glücklich sein, da es die *art industriel* repräsentiere, die von ihm maßgeblich eingefordert und gefördert wurde.<sup>868</sup>

Die Eigenschaften, die *Bellone* als *art industriel* auszeichnen, sind andere als sie weiter oben für die Tanagra-Statuetten festgestellt wurden. Nicht die Qualitäten der seriellen Reproduzierbarkeit und der reduzierten Kosten, die eine möglichst weite Diffusion begünstigen, stehen hier im Vordergrund, sondern die Verarbeitung kostbarer Materialien und die Anwendung vielfältiger und aufwendiger Techniken. Somit lässt sich Gérômes Plastik auch gut unter dem Begriff *objet d'art* fassen,<sup>869</sup> der in den 1890er Jahren die Diskussion um das Kunstgewerbe dominierte.<sup>870</sup> Freilich steht *Bellones* Größendimension den üblicherweise kleinformatigen *objets d'art* entgegen, wie es auch in Bergerats Salon-Kritik anklingt. Vergleichbar ist jedoch

---

„Avec une habileté matérielle incontestable, une science ouvrière qui trouve mieux son emploi ici que dans la peinture, M. Gérôme habille de bronzes polychromes la statue d'ivoire de Bellone.“ Geffroy 1893, S. 288.

865 Vgl. Paul Leroi, „Salon de 1892“, in: *L'Art* 18, 1892, Bd. 2, S. 14–18, hier S. 17; Louis de Fourcaud, „Les arts décoratifs au Salon de 1892. Champs-Élysées et Champ-de-Mars“, in: *Revue des arts décoratifs*, 1892–1893, S. 385–398, hier S. 389 f.; Phillips 1893, S. 57 f.

866 Nossig 1893a, S. 192.

867 Bapst 1892, S. 343: „Comme toutes les innovations, elle aura son heure : on lui rendra justice et elle marquera dans l'histoire de l'art et de l'industrie un progrès superbe.“

868 Bergerat 1892, S. 3: „L'orfèvrerie est-elle de la statuaire ? Toute la question est là. Dans tous les cas, M. Antonin Proust doit être content, voilà de l'art industriel tel qu'il le préconise.“

869 Vgl. Marion Harry Spielmann, der *Bellone* als lebensgroße Goldschmiedearbeit bezeichnet, ders. „The Royal Academy Exhibition. – II“, in: *Magazine of Art*, 1893, S. 253–258, hier S. 254: „That it is strictly a sculpture at all, I do not assert; it is rather a goldsmith's figure enlarged to life size, without loss of that exquisiteness which belongs to the *article de vertu, per se*.“

870 Siehe die periodische Einteilung in Jones 2014.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

das Hinrücken des Dekorativen zur bildenden Kunst, das sich in der materiellen Ausführung der Statue manifestiert. 1891, sprich ein Jahr vor der Salon-Präsentation *Bellone*, wurde dieser Schritt auch institutionell nachvollzogen. Nach der Spaltung des offiziellen Salons wurde in der zweiten Ausstellung der Société Nationale des Beaux-Arts die Rubrik *objet d'art* neu eingeführt.<sup>871</sup> Gérôme blieb zwar dem Salon des artistes français treu, der diese Neuerung nicht mitrug, doch Louis de Fourcaud, der *Bellone* für die *Revue des arts décoratifs* besprach, stellt den Bezug zur Debatte her, indem er die Frage nach der Einordnung und Zuschreibung des Werkes aufwirft. Als Autor für die *Revue des arts décoratifs* hatte er schon in einem früheren Artikel die Entscheidung der Société du Salon des artistes français kritisiert, das Kunsthandwerk vom Salon auszuschließen. Eines der Argumente für den Ausschluss wiederholend, stellt er fest, dass nach diesen Kriterien Gérômes Arbeit nicht im Salon präsentiert werden dürfte:

„M. Gérôme a-t-il traité de sa main les diverses matières employées ? Rien de moins vraisemblable. Ayant achevé son modèle, il aura fait appel à un ivoirier pour couper et tailler l'ivoire, à un bronzier pour fondre le bronze, à un ciseleur pour le dépouiller et le nerver, à un doreur pour le rehausser, à un graveur en médailles pour façonner précieusement la Gorgone. J'imagine que son rôle personnel a été de conduire, point par point, heure par heure, l'interprétation extrêmement serrée de son plâtre original et de colorer les prunelles teintées de bleu, les chairs frottées de tons vagues. S'il a pris entre ses doigts l'outil tranchant, ce ne doit être que pour accentuer certains menus détails ou pour les adoucir. Logiquement, selon la doctrine des Quatre-Vingt-Dix, il eût fallu renvoyer son œuvre à une exposition industrielle.“<sup>872</sup>

Tatsächlich werden die Namen der Künstler beziehungsweise Handwerker, die Anteil an der Plastik hatten, im *livret* des Salons, wie allgemein üblich, nicht genannt. Außer Germain Bapst, der die Kollaborateure in einer Fußnote erwähnt,<sup>873</sup> geht sodann auch kein anderer der zeitgenössischen Kommentatoren auf die Beteiligung weiterer Hände am Werk ein. Die allgemeine Außendarstellung entspricht jener, wie sie auch auf dem Cover der Beilage *L'Instantané* der *Revue Hebdomadaire* sichtbar wird (siehe Abb. 65 / Kap. 2.3): Dort ist Gérôme in seinem *atelier salon* zu sehen, neben ihm ein Bildhauerbock, auf dem der rechte Arm der *Bellone* (vermutlich aus Gips) platziert ist. So wie er die Hände auf die Arbeitsplatte legt und somit eine direkte körperliche Nähe zum Fragment aufbaut, inszeniert er sich als alleiniger Urheber der Arbeit.

---

871 Zum Hergang der Erweiterung des Salons und dessen Auswirkungen siehe das Kapitel „Art Nouveau in the Salon, I: Institutional Reform and Craft Champions“, in: Silverman 1989, S. 207–228.

872 Fourcaud / de 1892, S. 390.

873 Bapst 1892, S. 341–342.

Trotz seiner Kritik an der Durchlässigkeit der Salon-Regeln begrüßt Fourcaud Gérômes Werk im Salon, da es aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit und der technischen Umsetzung mit „unvorhergesehener Kraft die Sache der Kunstindustrien“ vertrete.<sup>874</sup>

Betrachtet man die Bedeutung der von Gérôme dargestellten mythologischen Figur vor der Folie ihrer Herstellung und des spezifischen Zeitkontextes, leiten die beiden Ebenen zu folgender Schlussfolgerung über: Während die Ausstattung der Frauenfigur mit Kurzsword und Schild sowie die angsteinflößende Mimik *Bellone* als Kriegerin evozieren, verweist die formale Gestaltung, in der verschiedene handwerkliche Techniken kombiniert werden, auf die zweite Patronage der Minerva als Göttin des Handwerks und der Künste. Es scheint plausibel, diese polyvalente Charakterisierung programmatisch zu verstehen. Dementsprechend kann die Frage gestellt werden, wem *Bellone* hier kampfbereit gegenübertritt. In Anbetracht des großen Engagements, das Gérôme im Bereich des Kunstgewerbes an den Tag legte, ist es denkbar, die monumentale Statue als Beitrag zur Verteidigung der Vorrangstellung des französischen Kunstgewerbes gegenüber ‚Angriffen‘ ausländischer Ökonomien zu betrachten – eine Mission, die, wie im vorausgegangenen Kapitel dargestellt, auch von Organisationen wie der Gérôme nahestehenden Union centrale des arts décoratifs verfolgt wurde und die der Künstler mit der Gründung der Société de l’art précieux de France eigenständig voranzutreiben suchte. Die Anlehnung an die komplexe Materialkomposition der chryselephantinen Kunst stellte für Gérôme kein bloßes Kopieren antiker Produktionsweisen und Techniken dar, sondern erfolgte auf der Grundlage einer beabsichtigten Neuentwicklung der dekorativen Kunst, welche die französische Wirtschaft gegen die ausländische Konkurrenz ‚wappnen‘ sollte. Der kämpferische Gestus der *Bellone* macht in diesem Sinne den Nachdruck deutlich, mit dem der Künstler sich in diesem Feld zu behaupten suchte.

### Antiklassizismus und Affekt

In den vorausgegangenen Ausführungen wurde dargelegt, dass *Bellone* im Kontext der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominant propagierten Zusammenführung von Kunst und Industrie zu verstehen ist. Doch lässt sich damit noch nicht die irritierende Wirkung fassen, welche die überlebensgroße Plastik noch heute auszeichnet. In der zeitgenössischen Berichterstattung wird dem Werk vorgeworfen, es rufe die Antike bloß „à l’état caricatural“ auf.<sup>875</sup> Dem englischen Autor Claude Philipps zufolge fehle es der mythologischen Figur an „true breadth and sublimity“.<sup>876</sup> Im Folgenden soll ein genauerer Blick auf die vom Künstler gewählten Ausdrucksformen geworfen und

874 „Cette statue, au fond, lui appartient en propre, mais sa principale vertu, à mon avis, c’est de plaider avec une force imprévue la cause des industries d’art.“ Fourcaud / de 1892, S. 389 f.

875 Leroi 1892, S. 17: „sa reconstitution en bronze et ivoire de *Bellone* ne rappelle l’antiquité qu’à l’état caricatural.“

876 Philipps 1893, S. 57: „M. Gerome has spent all these pains on a design lacking in true breadth and sublimity. He does not – he cannot – attain to that concentrated simplicity of conception which alone is capable of bearing, without sinking beneath it, the burden of a mass of curious and interesting detail, such as must

darüber Aufschluss gewonnen werden, wie Gérôme mit der Antike, aber auch mit dem Medium Skulptur, das wie keine andere künstlerische Gattung auf dem Antikenideal gründet, umgeht.

Um sich Gérômes spezifische Perspektive zu vergegenwärtigen, wird noch einmal Simarts *Athena Parthenos* (Abb. 123) als Vergleich herangezogen. Gérômes Vorgehensweise lässt sich besonders gut vor dem Hintergrund der von Simart verkörperten neoklassizistischen Ästhetik begreifen: *Athena Parthenos* steht standfest und auf einem massiven quaderförmigen Sockel. Im klassischen Kontrapost wiedergegeben, schiebt sich ihr linkes Knie leicht nach vorne, wodurch der lineare Faltenwurf des schweren Gewandes sanft aufgebrochen wird. Ihre Mimik spiegelt ausgeglichene Ruhe. Demgegenüber wirkt *Bellone* förmlich als Antithese. Es scheint, als habe Gérôme systematisch tradierte ästhetische Modelle negieren wollen und eine Abgrenzung zu Simart auf allen Ebenen gesucht. Auf Zehenspitzen auf einer Halbkugel stehend, setzt sich *Bellone* nicht nur über die gemäß dem klassischen Skulpturenkonzept normative Qualität des stabilen Standes hinweg, sondern weicht mit ihrem nach vorne gewölbtem Bauch auch vom Körpermodell des Idealschönen ab. Unmissverständlich bricht sie außerdem das Darstellungsgebot der Mäßigung der Affekte.

In der zeitgenössischen Kunstkritik erregt *Bellones* Gesichtsausdruck mindestens genauso viel Aufmerksamkeit wie die technische Umsetzung und materielle Ausführung des Werks. Ihr weit geöffneter Mund, der einen lauten Ruf oder Schrei auszustoßen scheint, wird in nahezu allen Kritiken als prägnantestes Detail hervorgehoben. Die expressive Mundpartie adressiert die Außenwelt, gleichzeitig gibt sie über den Schlund den Blick in die Innenwelt des Körpers preis: Hinter den makellosen Zahnreihen können die Betrachter\*innen Zunge und Gaumen erblicken. Wie bereits erwähnt, imitiert die Kobra, die sich neben der Figur in Drohhaltung mit ausgespreiztem Nackenschild emporreckt, *Bellones* Mimik. Zudem wiederholt sich das Schlangensmotiv mit weit aufgerissenem Maul am Gewand und an der Kopfbedeckung, sodass insgesamt vier Mundhöhlen gezeigt werden. In dieser, in der Geschichte der Skulptur sehr seltenen Form der Darstellung, die das tabuisierte Körperinnere zum Vorschein bringt, manifestiert sich einmal mehr Gérômes Bruch mit dem Schönheitskanon klassischer Kunst.<sup>877</sup> Der aufgerissene Mund, der den Blick auf Zähne, Zunge und Schlund freigibt, ist ein Verstoß gegen die Regeln des Anstands und des Schönen und daher in der Kunstgeschichte zumeist reserviert für die künstlerische Darstellung des Monströsen (Abb. 125),<sup>878</sup> in der es gerade um eine Entstellung des Antlitzes geht.<sup>879</sup> Nicht

---

inevitably distract the gaze and lead the mind away from anything short of a composition of overpowering force and beauty.“

877 Zum weit geöffneten Mund als Tabuthema in der ästhetischen Debatte siehe Hartmut Böhme, „Ästhetik und Anästhetik des Mundraums“, in: ders. und Beate Slominski (Hg.), *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, München 2013, S. 221–234. Ebenfalls zum Thema: Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013.

878 Ein weiteres geeignetes Beispiel stellt das Medusenhaupt in Pierre Puget, *Persée délivrant Andromède*, 1684, Marmor, 320 × 106 × 114 cm, Paris, Musée du Louvre dar.

879 Vgl. Böhme 2013a, S. 223 und 228 f. Siehe auch Hartmut Böhme, „Aggressive Oralität: Drachen, Monster und Menschen“, in: Böhme/Slominski 2013, S. 99–110.

nur wird mit der weiten Mundöffnung der Ausdruck für ein antikes Idealschönes deutlich übersteigert, der Blick in das organische Innere widerspricht dem ästhetischen Konzept des in sich abgeschlossenen, als reine Hohlform gedachten Körpers.

Von den zeitgenössischen Kommentatoren werden Laokoon<sup>880</sup> und François Rudes sogenannte *Marseillaise* aus dem am Arc de triomphe angebrachten Relief *Départ des volontaires* als Vergleiche aufgerufen.<sup>881</sup> Während *Bellone* mit *Laokoon* zwar den weitgeöffneten Mund teilt, ist die beabsichtigte Affektdarstellung jedoch gänzlich unterschiedlich. Seit Winckelmann und Lessing gilt die Darstellung des trojanischen Priesters als unüberbietbares Vorbild für die idealisierte und damit ästhetisch erträgliche Schilderung des Schmerzes.<sup>882</sup> Dagegen bietet sich der Rude-Vergleich deutlicher an, schon allein aufgrund der Tatsache, dass der aufgerissene Mund nicht von unerträglicher körperlicher Pein motiviert ist, sondern gemäß der mythologischen Bedeutung Bellonas als Kriegsgöttin mit einem bevorstehenden Kampfgeschehen in Verbindung zu setzen ist.<sup>883</sup> So ließe sich der dargestellte Affekt auch als



Abb. 125. Laurent Marqueste, *Persée et la Gorgone*, Detail, 1890, Marmor, 186 × 131 × 125 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts

880 Siehe Nossig 1893b, S. 14: „Nie hat eine stumme todte Figur lauter, mächtiger geschrien, als diese Bellona; auch Laokoon schreit, aber wie harmonisch und edel wirkt die Mundöffnung Laokoons gegen diesen furchtbar aufgerissenen Furienrachen!“ Laokoon wird ebenfalls aufgerufen in Spielmann 1893, S. 254: „Indeed, the Laocoon does not excel, nor even vie with it in the expression of pain and the wildness of passion, but the suggestion of the grotesque is decidedly against it.“

881 Bapst 1892, S. 342; Spielmann 1904, S. 204. Zu Rudes Relief und dessen Einfluss auf die französische Skulptur siehe Claire Barbillon, „La Marseillaise de Rude, paradigme visuel fécond pour la sculpture de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle“, in: *François et Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX<sup>e</sup> siècle, citoyens de la Liberté*, Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-arts, musée Rude et à la Nef, Paris 2012, S. 136–143 und Isabelle Rouge-Ducos, „Passions françaises autour de la Marseillaise de Rude. De l'utilisation de la sculpture à des fins politiques“, in: *Revue de l'Art* 162/4, 2008, S. 33–42.

882 Vgl. u. a. Guilhem Scherf, „Le creux dans la sculpture : à propos d'une réponse de Falconet à Lessing“, in: *Décultot/Lauer* 2013, S. 303–325.

883 Gérômes Anlehnung an das berühmte Vorbild der *Marseillaise* zeigt sich darüber hinaus in dem Schuppenpanzer und dem Kopfmedaillon im Dekolleté sowie den summarisch zusammengefassten Haarsträhnen.

Wutäußerung verstehen. Hatte schon Rudes Darstellung dem Künstler Kritik eingebracht,<sup>884</sup> wird Gérômes Bildwerk als eine noch provokantere Haltung gegenüber dem geltenden Schönheitsideal wahrgenommen. Gustave Geffroy fühlt sich beim Anblick des realistisch wiedergegebenen Zahnfleischs und der Zähne an Gebisse in den Schaufenstern von Dentisten erinnert.<sup>885</sup> Edmond Pottier schreibt in der *Gazette des Beaux-Arts*: „Man ist wie hypnotisiert von diesem unverhältnismäßig weit geöffneten Mund, von diesen weißen Fleischfresser-Zähnen.“<sup>886</sup>

Die amerikanische Kunsthistorikerin Leanne Zalewski hat den markanten Gesichtsausdruck *Bellones* jüngst mit der Hysterieforschung des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.<sup>887</sup> Der medizinische Diskurs der Hysterie, die in der Antike als Erkrankung der Gebärmutter, griechisch *hysteria*, definiert wurde, ist auch nachdem die Symptome seit dem 18. Jahrhundert als Störung des Nervensystems beschrieben wurden, eng mit historischen Konstruktionen von Weiblichkeit verknüpft. Am Pariser Hôpital de la Salpêtrière veröffentlichte der Neurologe Jean-Martin Charcot im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zahlreiche Fallgeschichten seiner hauptsächlich weiblichen Patientinnen. Darüber hinaus organisierte er in den 1880er und frühen 1890er Jahren wöchentlich stattfindende Zurschaustellungen hysterischer Anfälle vor Publikum, wobei die dramaturgisch ausgefeilten Inszenierungen nicht nur von Ärzten und Psychologen besucht wurden, sondern ebenso Künstler, Literaten und andere gesellschaftliche Persönlichkeiten anzogen.<sup>888</sup> Auch Gérôme soll bei einer solchen Sitzung anwesend gewesen sein.<sup>889</sup> Darüber hinaus trugen die Fotografien von Albert Londe, die in Charcots medizinischen Abhandlungen publiziert wurden, dazu bei, eine Ikonografie der Krankheit zu etablieren und machten die Bilder von Frauen in ekstatischen Körperbewegungen als Modelle für Künstler verfügbar. Zalewski sieht in *Bellone* zwei signifikante Symptome der Hysterie geschildert: Körperliche Starre und eine heftige Gemütsregung wie Terror – die zweite und dritte Stufe des von Charcot beschriebenen „großen hysterischen Anfalls“.<sup>890</sup> Anhand der Gegenüberstellung der Fotografie einer hysterischen Frau mit weitgeöffnetem Mund

---

884 Sowohl David d'Angers als auch Proudhon äußerten sich despektierlich über den geflügelten Genius mit weit aufgerissenem Mund, siehe David d'Angers 1958, Bd. 2, S. 89: „grimace d'une manière ridicule au-delà de tout ce qu'il est possible de penser. [...] La laideur n'entraîne jamais les hommes et la tête de cette figure est hideusement laide.“; Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865, S. 142: „face hideuse [...] Pourquoi une figure si horrible?“ Vgl. Barbillon 2012, S. 141.

885 „La Bellone est un simple échantillonnage, un peu excessif, puisque la bouche ouverte est identique par les gencives et les dents aux mâchoires remuantes des vitrines des dentistes.“ Geffroy 1893, S. 288.

886 Pottier 1892, S. 32: „On est hypnotisé par cette bouche démesurément ouverte, par ces dents blanches de carnassier [...]“.

887 Zalewski 2019. Siehe dort auch weiterführende Literatur zum Thema sowie ergänzend dazu Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998.

888 Zum Einfluss Charcots auf die Kunstgeschichte siehe Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, aus dem Franz. übers. und mit einem Nachwort von Silvia Henke, München 1997; Karentzos 2005, S. 87–104.

889 Christopher G. Goetz, Michel Bonduelle und Toby Gelfand, *Charcot: Constructing Neurology*, New York 1995, S. 288. Vgl. Zalewski 2019, S. 101.

890 Zalewski 2019, S. 105.

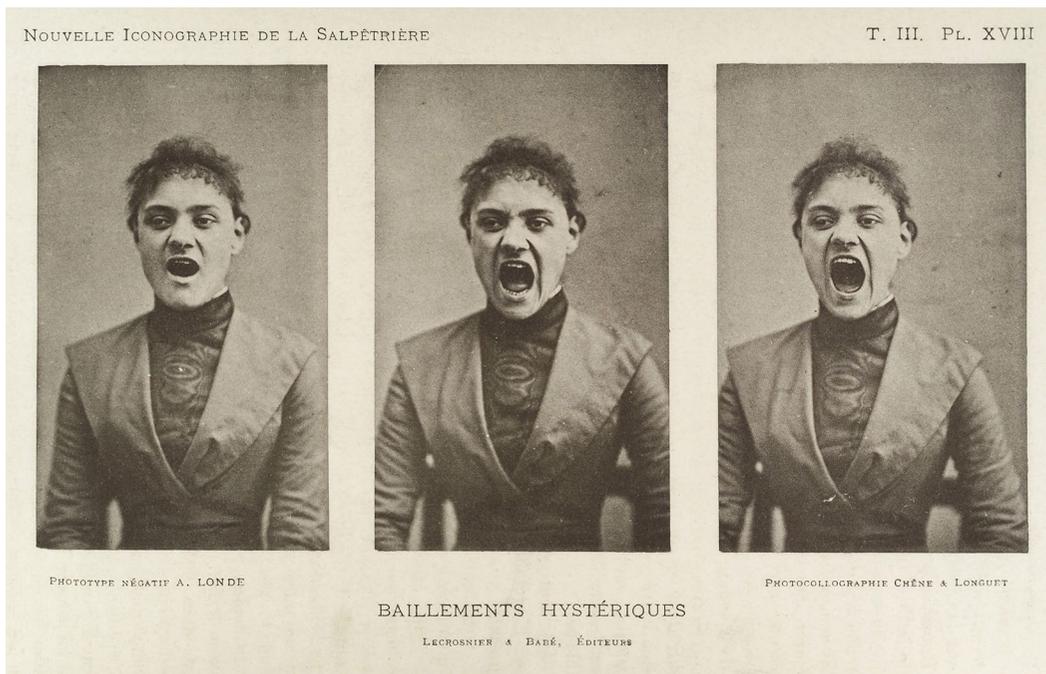


Abb. 126. Albert Londe, *Baillements hystériques*, Fotografie, abgebildet in: Gilles de la Tourette, E. Huet und G. Guinon, „Contribution à l'étude des bâillements hystériques“, in: *Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*, Paris 1890, Bd. 3, Tafel XVIII

aus dem Band *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* von 1890 kann Zalewski Gérômes mögliche Auseinandersetzung mit Charcots Forschungen zur Hysterie überzeugend nahelegen (Abb. 126). Weniger zielführend scheint allerdings die Zuspitzung auf die These zu sein, dass der Künstler und der Neurologe identische Absichten verfolgten, indem sie ihre jeweiligen weiblichen Objekte zu kontrollieren und dominieren suchten.<sup>891</sup> Zwar geht auch die vorliegende Studie davon aus, dass Gérômes Darstellung der bedrohlichen weiblichen Kriegsgöttin im Spannungsfeld der emanzipatorischen Bestrebungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschieht, doch scheint die

891 „Charcot and Gérôme both dominated their female subjects. [...] Charcot controlled his female patients through hypnotism and scientific observation, and Gérôme controlled his artificial painted women through his own studied approach and creative powers. [...] With *Bellona*, Gérôme created a lifelike hysteric, distancing himself from the feminine with his scientific rendering, while asserting his creative power and control through ‘science’. Gérômes experimental sculpture techniques, akin to Charcots cold observations of his patients, were a key mechanism by which he asserted his masculinity and superiority over nature (female), subsequently disempowering his feminine subjects at a time when women challenged masculine authority. [...] Gérôme reduced a fierce powerful goddess, once worshipped before battle in temples built to honor her, to a decorative hysterical woman to be tamed by medical and artistic establishments.“ Zalewski 2019, S. 104.



Abb. 127. Auguste Rodin, *Bellone*, 1879, Bronze, 103 × 53,5 × 41 cm, Paris, Musée d'Orsay

Möglichkeit, *Bellone* als „hysterische Frau“ zu lesen, vor allem in dem Sinne relevant zu sein, dass sich darin ein Frauenbild verkörpert, das einen Ausnahmezustand, eine Andersartigkeit beschreibt. Als mythische Figur ist Bellona per se ambivalent, da sie mit männlichen Attributen wie Waffen und kriegerischen Fertigkeiten ausgestattet ist, wodurch die normative Ordnung von männlich-weiblich unterlaufen wird.<sup>892</sup>

In Ermangelung der Bezüge, die in den vorausgegangenen Fallbeispielen zwischen Antikenrezeption und politischem Geschehen hergestellt wurden, lassen sich weitere Überlegungen über die Bedeutung von Gérômes *Bellone* im Zeitkontext anstellen. Der britische Kunstkritiker und Herausgeber des in London erscheinenden *Magazine of Art* Marion Harry Spielmann ließ in seine Besprechung der Skulptur eine Erinnerung an die zurückliegende Kriegserfahrung Frankreichs einfließen, die als Begründung für die eindringliche Darstellung in Erwägung gezogen wird.<sup>893</sup> Auch Gerald M. Ackerman hielt einen Bezug zu den

blutigen Auseinandersetzungen von 1848 und 1870/71 für möglich.<sup>894</sup> Im Vergleich zur förmlich besonnenen Erscheinung der Kriegsgöttin, wie sie unter anderem Rembrandt, Rubens oder Rodin schildern (Abb. 127),<sup>895</sup> hat Gérômes *Bellone* eine überzeichnete, wahrhaft furienhafte Gestalt. Mit ihrer aggressiven Körpersprache erinnert seine weibliche Allegorie des Krieges an

892 Vgl. Karentzos 2005, S. 134 in Bezug auf Athena.

893 „We in England have, happily, no home-experience of *bella, horrida bella*, like the French, who so deeply felt and were so powerfully moved by the convincing spirit of ‘Bellona’ [...]“, Spielmann 1893, S. 254.

894 „There was a higher purpose in the work; Bellona is a pungent anti-war-piece. Being an academic as well as a realist, Gérôme resorted to allegory to express his thoughts and his feelings about war, feelings that may have been formed by his having been an eye witness to two bloody revolutions in Paris, those of 1848 and 1870.“ Gerald M. Ackerman, „Report on the statue by Jean-Léon Gérôme, Bellona of 1892, in the Hamilton Art Gallery“, 12. Januar 2005, Archiv der Art Gallery of Hamilton.

895 Vgl. Rembrandt, *Bellona*, 1633, Öl auf Leinwand, 127 × 97,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437389> und Peter Paul Rubens, *Porträt der Maria de Medici als Bellona*, 1621–1625, Öl auf Leinwand, 276 × 149 cm, Paris, Musée du Louvre, ARK: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060900>.



Abb. 128. Bertall, *La Barricade*, 1871, Lithografie, reproduziert in: ders., *Les Communeux 1871. Types, caractères, costumes*, Paris, 1880, Nr. 37

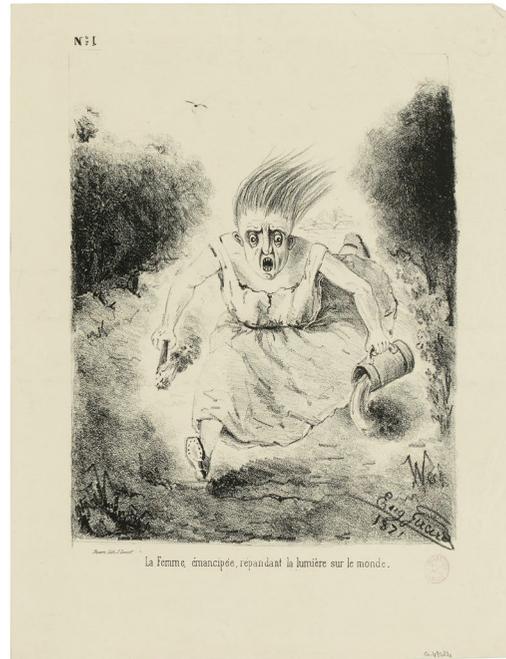


Abb. 129. Eugène Girard, *La Femme émancipée répandant la lumière sur le monde*, 1871, Lithografie, 35 × 26,8 cm, Paris, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Darstellungen der sogenannten *pétroleuses* (Abb. 128), die von der antikommunardischen Presse beschuldigt wurden, Paris in den letzten Kampftagen in Brand gesetzt zu haben.<sup>896</sup> Die gewalttätigen Frauen mit weit aufgerissenen Mündern, die mit brennenden Fackeln eine Schneise der Verwüstung nach sich ziehen, repräsentierten wie kein anderes Symbol in der Ikonografie der Commune die Eskalation der Gewalt in den Maitagen (Abb. 129). Die denunzierten Kommunardinnen wurden von männlichen Augenzeugen als Furien der antiken Mythologie imaginiert und entwickelten sich zum bevorzugten Objekt einer angstbesetzten Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Spaltung, die sich in der Commune manifestierte.<sup>897</sup> Im Bild der *pétroleuse* verdichteten sich politische und sexuelle Bedrohung. Als Sinnbild der gewalttätigen Revolution versuchten die kämpfenden Frauen in den Augen vieler Zeitgenossen Gérômes nicht nur den

896 Zur Figur der *pétroleuse* siehe Gullickson 1991; Marie-Claude Schapira, „Die Fahnenträgerin in der Ikonographie der Pariser Commune“, in: Raimund Rütten, Ruth Jung und Gerhard Schneider (Hg.), *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?*, Marburg 1991, S. 477–488 und Prokasky 2005, S. 22.

897 Gullickson 1991, S. 250.

politischen *status quo* umzustürzen, sondern wendeten sich ebenso gegen die soziale, von der Familie getragene Ordnung.<sup>898</sup>

In Bezug auf *Bellone* lässt sich somit zusammenfassen, dass Gérôme auf vielfältige zeitgenössische Modelle rekurrieren konnte, die ein Bild der Frau als irrational und gewaltbereit entwerfen. Die Plastik setzt somit in Anschluss an *Tanagra* das Verhandeln von Geschlechtskonstruktionen im Zusammenhang der *industries d'art* fort, führt aber eine gewandelte Affektstruktur ein. Die verführerische Weiblichkeit der sanftmütigen *Tanagra* wird in eine bedrohliche Fremdheit gewendet, womit *Bellone* die Idee der gewaltvollen Antike von *Les Gladiateurs* wieder aufgreift. Ein Erklärungsversuch dafür, wie die von der Figur hervorgerufenen Assoziationen von Krieg und Gewalt mit der präziösen materiellen Ausführung vereinbar sind, soll im Folgenden vorgelegt werden.

#### **Gewalt, Polychromie und Orientalismus**

Die für *Bellone* herausgearbeiteten Bezüge zu Diskursen von irrationalem Verhalten und Gewalt werden in der polychromen, sogar Halbedelsteine einbeziehenden Umsetzung der Statue mit einem vielfarbigen materiellen Reichtum kombiniert. Damit kommt eine weitere Referenz ins Spiel, die den besonderen Charakter des Werks ausmacht. Das auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinende Vorgehen folgt einer ambivalenten Verknüpfung von Anziehung und Abstoßung, die für einen Bereich der französischen Kunst konstitutiv ist, mit dem Gérôme sich im Laufe seiner Karriere prominent beschäftigt hat: der orientalistischen Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts. Der Orient<sup>899</sup> zählte zu den zentralen Themenfeldern des Künstlers. Ab 1852 unternahm er mehrere Reisen unter anderem in die Türkei, nach Ägypten und Algerien und lieferte unzählige Bilder, in denen der Orient als „kulturelle Antithese“ und „Projektionsfläche europäischer Denkweisen und Phantasmen“ erscheint.<sup>900</sup> Das Diskursfeld des Orientalismus wurde maßgeblich durch den Literaturwissenschaftler Edward Said geprägt, der mit seinem 1978 veröffentlichten Buch *Orientalism*, eine fundamentale Studie geliefert hat, in welcher er aufzeigt, wie der Westen den Orient hervorgebracht und damit sich selbst und den Orient gleichermaßen konstituiert hat.<sup>901</sup> Said legt die Konstruktion des Orients als das ‚Andere‘ zum europäischen ‚Eigenen‘ dar und arbeitet heraus, wie diese Dichotomie maßgeblich dazu beitrug,

---

898 Vgl. das Angstbild der *hommese*, Silverman 1989, S. 67–69.

899 Mit dem Begriff Orient wird ein als homogen imaginiertes Konstrukt heterogener Räume bezeichnet, dessen Territorium den heutigen Nahen und Mittleren Osten, den Kaukasus sowie Südostasien umfasst.

900 Véronique Porra und Gregor Wedekind, „Einleitung“, in: dies., *Orient – Zur (De-)Konstruktion eines Phantasmas*, Bielefeld 2017, S. 7–25, hier S. 7.

901 Auch wenn Saims Theorie von den postkolonialen Studien vielfach kritisiert wurde, bleibt sein Text eine wichtige Ausgangsbasis für die Beschäftigung mit hegemonialen Diskursen und Konstruktionsprozessen des Anderen. Einen guten Überblick über Saims Werk und seine Kritiker bietet María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2020.

koloniale Machstrukturen zu stabilisieren. Für die Kunstgeschichte hat Linda Nochlin als erste Saids Thesen fruchtbar gemacht und seine Analyse darüber hinaus durch die Einbeziehung von Geschlechterdiskursen erweitert.<sup>902</sup> Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich zeitgenössische Vorstellungen des Orients in Gérômes skulpturalem Werk niederschlagen und sich mit dem in den Skulpturen repräsentierten Antikenbild verbinden. Es soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich in dem antiken Sujet der Bellona – verstanden als Teil des europäischen Eigenen – der Orient als das Andere einschreibt und somit ein gewandeltes Bild der griechisch-römischen Antike verhandelt wird.

Wie zu Beginn des Abschnitts bereits erwähnt, zählt die Ambiguität von Gewalt und visueller Pracht zu den wesentlichen Aspekten, die in den Orientrepräsentationen des 19. Jahrhunderts aufgerufen werden. Besonders eindrücklich wird dies in Henri Regnaults Gemälde *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* zur Darstellung gebracht (Abb. 130).<sup>903</sup> Das 1870 im Salon präsentierte Gemälde zeigt eine Enthauptungsszene, die in das prunkvolle Dekor der Alhambra eingebettet ist. Der Tötungsakt, der, wie der Titel informiert, nicht auf einem Gerichtsurteil gründet, sondern im Umkehrschluss als ungezügelter Affekthandlung zu deuten ist, wurde auf einer Treppe vollzogen, sodass der Körper des Opfers in Richtung der Betrachter\*innen

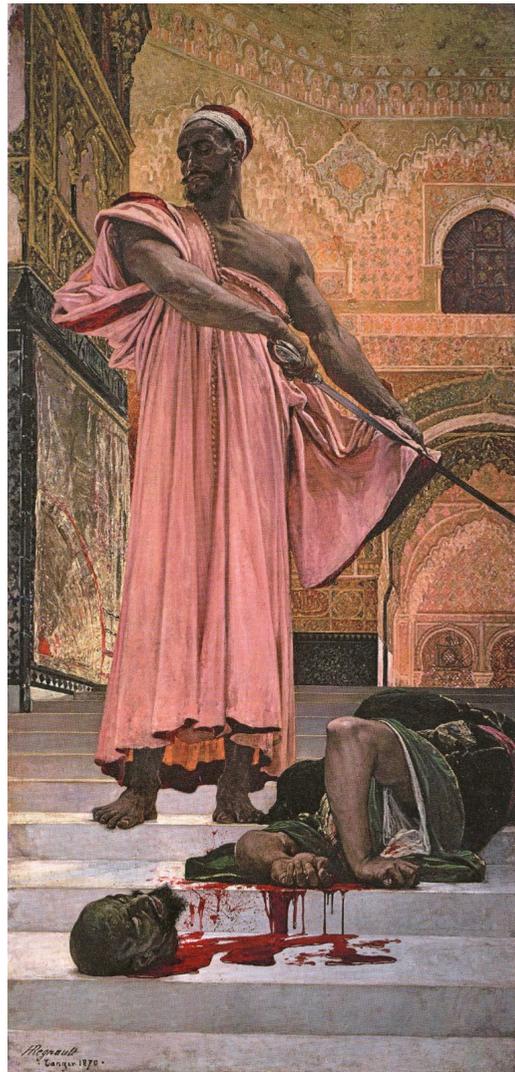


Abb. 130. Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, Öl auf Leinwand, 301 × 143 cm, Paris, Musée d'Orsay

902 Nochlin 1989.

903 Zum Gemälde siehe Marc Gotlieb, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago und London 2016, S. 317–341; Smalls 2016, S. 32–37; Arthur Duparc (Hg.), *Correspondance de Henri Regnault. Suivi du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*, Paris 1872, S. 386–393.

gefallen ist. Umgeben von einer Blutlache, die sich auf dem weißen Marmor leuchtend abzeichnet, ist der abgetrennte Kopf eine Stufe tiefer zum Liegen gekommen. Der Henker, der in seiner hochgewachsenen, muskulösen Statur beinahe die gesamte vertikale Bildfläche einnimmt, streift mit seinem Gewand das Blut von seinem Schwert und wirft den Blick hinab auf das abgeschlagene Haupt. In ein rötlich-goldenes Farbspektrum getaucht, sind im Hintergrund die imposanten Stalaktitengewölbe (*Muqarnas*) und die mit kleinteiligen Arabesken verzierten Wände der maurischen Palastanlage geschildert, wodurch Regnault das bedrohliche Gewaltmotiv mit der visuellen Pracht der Ornamentfülle und bunten Farbigkeit des Orients verschleift. „[...] ici l’horreur n’est pas le dégoût. Au point de vue de l’art, il y a beauté“ sind die Worte, die der Kunstkritiker und Literat Théophile Gautier seinerzeit für die im Bild zur Schau gestellte Ambivalenz fand.<sup>904</sup> Véronique Porra und Gregor Wedekind haben für die Verknüpfung von Schönheit und Grauen im Orientdiskurs des 19. Jahrhunderts Victor Hugos Gedichtband *Les Orientales* als zentral hervorgehoben.<sup>905</sup> Insbesondere der Text „Les têtes du Sérail“ (1826), in dem die Darstellung eines ausgelassenen Festes im prunkvollen Palast abrupt mit der Schilderung abgeschlagener Köpfe unterbrochen wird, transportiert das typische Zusammenspiel von „träumerische[r] Faszination für Luxus und erotische Sinnlichkeit bis hin zum Begehren“ auf der einen und die „allgegenwärtige Furcht, die in zahlreiche Feind- und Fremdbilder übersetzt wird“ auf der anderen Seite.<sup>906</sup>

Die Assoziation von Orient und Gewaltbereitschaft ist allerdings deutlich älter. Der Topos des despotischen orientalischen Herrschers, den Regnault und viele andere in ihren Gemälden und Erzählungen aufgreifen,<sup>907</sup> hat seinen Ursprung in der Antike. Die Assyrer nutzten Schilderungen von Massakern und Verstümmelungen von unterworfenen Feinden, die ebenfalls in Bildwerken plastisch fixiert wurden, um ihre Machtposition aufrecht zu halten.<sup>908</sup> Für die Verankerung der Vorstellung des gewaltvollen Orients in der abendländischen Kulturtradition sind darüber hinaus vor allem Schriften aus der griechischen Klassik des fünften Jahrhunderts vor Christus verantwortlich, die sich gegen die Perser richteten. Der Althistoriker Martin Zimmermann hält fest:

---

904 Théophile Gautier, zit. nach Duparc 1872, S. 389.

905 Porra/Wedekind 2017, S. 11–14.

906 Ebd., S. 11 f. Dort auch Auszüge aus dem Gedicht.

907 Das berühmteste Beispiel ist wohl die historische Figur des assyrischen Herrschers Sardanapalus, dem unter anderem Lord Byron ein Theaterstück (1821) und Eugène Delacroix ein berühmtes Gemälde (1827/28) widmeten. Hierzu siehe aus der Fülle an Literatur: Kathrin Hoffmann-Curtius, „Orientalisierung von Gewalt: Delacroix’ *Tod des Sardanapal*“, in: Annegret Friedrich u. a., *Projektionen, Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 61–78.

908 Ausführlich hierzu siehe Martin Zimmermann, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, München 2013, S. 66–70.

„Als die Griechen nach ihrem militärischen Erfolg Freiheit und Unabhängigkeit verstärkt thematisierten, kreierte man mit dem orientalischen Königtum das eindringliche Gegenbild. [...] Assyryer und Perser, deren Niederlage die eigene kulturelle Überlegenheit bestätigt hatte, verschwammen in diesen Zerrspiegeln zu einem Gesamtbild orientalischer Despotie.“<sup>909</sup>

Insbesondere der griechische Historiograf Herodot (ca. 485–425 vor Christus) und der griechische Arzt Ktesias (spätes 5. und frühes 4. Jahrhundert vor Christus) beschrieben ausgiebige Gewaltepisoden, um die Perser damit in ein schlechtes Licht zu rücken und sie als Barbaren vom kulturell Eigenen abzugrenzen.<sup>910</sup> Insofern sind schon im Altertum dieselben Mechanismen des *Othering* in Kraft, die die postkoloniale Theorie in der Folge von Edward Said zu dekonstruieren sucht.<sup>911</sup>

Wenn der Orient als Faszinationsort imaginiert wird, geht dies in der Regel einher mit einer Fokussierung auf Aspekte wie Ornamentfülle und bunte Farbigkeit, die auch Gérôme in mehreren seiner im Nahen Osten situierten Gemälden aufgreift.<sup>912</sup> *Le Marchand de couleurs* beispielsweise zeigt die Werkstatt eines Pigmentherstellers, die der Künstler in einem Brief an den Käufer des Bildes nach Kairo verortet (Abb. 131).<sup>913</sup> Kräftig leuchtend stechen die verschiedenen Farbtöne – Rosa, Gelb Rot, Grün und Orange –, die in massiven Gefäßen auf der Straße aufgereiht sind, in der sonst grau-bräunlich gehaltenen Szene hervor. Über die Figur des jungen Mannes, der in die Aktion des Mahlens versunken ist, wird Farbe als materielle Substanz, die erst durch den Einsatz von Muskelkraft gewonnen wird, ins Bild gesetzt. Für die Darstellung der mit Pigmenten gefüllten Gefäße bricht Gérôme zudem mit seiner glatten Malweise.<sup>914</sup> Die vom Stampfen des Mörsers aufgewirbelten Partikel sind in einer pudrigen Konsistenz wiedergegeben, die beim Betrachten des Originals das Gefühl auslöst, die feinen Teilchen könnten aus dem Bild heraustreten. Am rechten Bildrand deutet die dargestellte Verkaufsszene an, wie buntes Kolorit auch die Mode des Orients prägt: verschiedenfarbige Textilien hängen von der Decke und auch die Frauen, die sich für die Waren interessieren, tragen unter ihren weißen

909 Zimmermann 2013, S. 78.

910 Ebd., S. 78 und 81–86; Kienlin 2015b, S. 4 f.

911 Linda Nochlin hat etwa dargelegt, dass es in Bildern orientalischer Grausamkeit und Willkür, wie Regnaults *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* darum geht, den Orient als Ort irrationaler Gewalt, die sich von der vermeintlich gerechten Gewalt des Okzidents diametral unterscheidet, darzustellen und darüber real ausgeführte Gewalthandlungen, wie etwa die Militäraktionen unter Napoleon III. gegen nordafrikanische Stämme, zu legitimieren, Nochlin 1989, S. 52 f.

912 Zur Tradition dieses Rezeptionsstranges siehe Isabelle Tillerot, *Orient et ornement. L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*, Paris 2018.

913 Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 151. Zum Bild siehe auch Krüger 2013b, S. 48 f.; und Ackerman 2000, Kat. 409.

914 Zur Charakterisierung Gérômes als Meister des *blaireau* siehe Krüger 2013b.

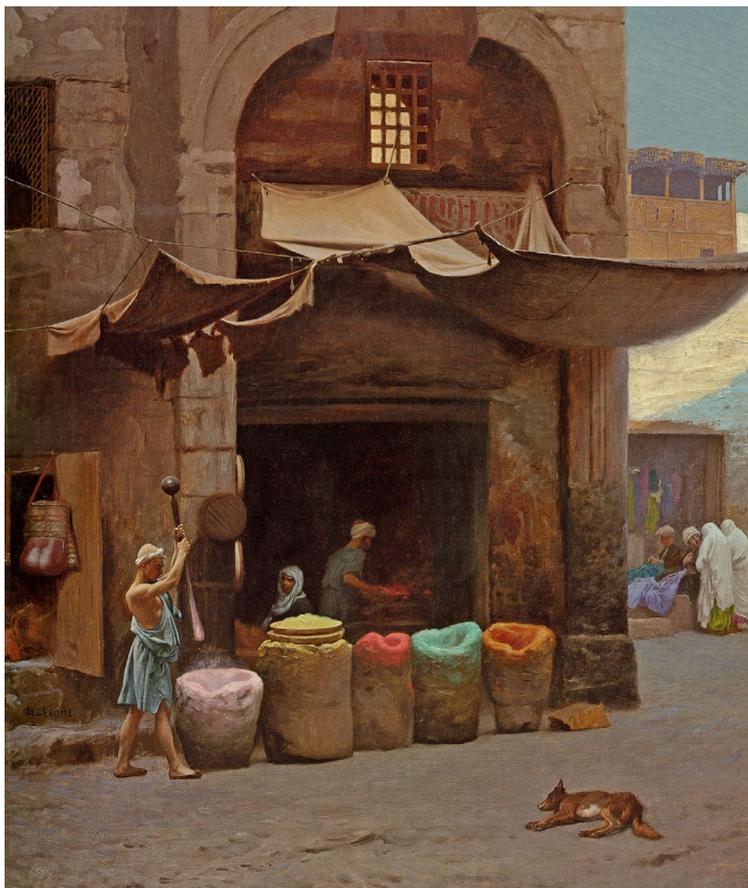


Abb. 131. Jean-Léon Gérôme, *Le Marchand de couleurs*, 1890–91, Öl auf Leinwand, 65 × 54,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Schleiern grell leuchtende Gewänder. Weiterhin rückte Gérôme die opulente Ornamentik des Orients in Bildern wie *Le Marchand de tapis au Caire* in den Fokus (Abb. 132). Neben dem weißgrundigen Perserteppich, der von den hohen Wänden hinabhängend prominent in Szene gesetzt ist, evozieren die unachtsam zusammengeknäuelten Exemplare im Vordergrund die Vielfalt der unterschiedlichen Muster aber auch eine dekadente Überfülle an Luxusgütern. Die geknüpften Objekte waren für die europäischen Reisenden begehrte Sammlerobjekte, wie Paul Lenoir, der 1868 mit Gérôme in Ägypten unterwegs war, dies in einer längeren Passage in seinem Reisebericht darstellt.<sup>915</sup> Darüber hinaus verwendete Gérôme viel Aufmerksamkeit darauf, die Kostüme der potenziellen Käufer reich zu gestalten und in grellen Farben kontrastreich voneinander abzugrenzen.

<sup>915</sup> Paul-Marie Lenoir, *Le Fayoum, le Sinäi et Pétra, expédition dans la Moyenne-Égypte et l'Arabie Pétrée, sous la direction de Jean-Léon Gérôme*, Paris 1872, S. 160 f. Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 150.



Abb. 132. Jean-Léon Gérôme, *Le Marchand de tapis au Caire*, 1887, Öl auf Leinwand, 83,4 × 64,7 cm, Minneapolis, Minnesota, The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund

Angesichts der Dominanz von Farb- und Materialitätsdiskursen in der Orientalmalerei im Allgemeinen, die sich, wie gezeigt, auch in Gérômes Werken spiegelt, wird die These aufgestellt, dass auch die polychrome Gestaltung *Bellones* im historischen Kontext des Orientalismus zu begreifen ist. Im Zuge der Beschäftigung mit der Tradition der antiken Polychromie wurden sich die Befürworter der farbigen Skulptur der Verbindung der antiken Praxis zum Orient mehr und mehr bewusst. Schon Quatremère de Quincy bezeichnete die farbige Plastik der Griechen als von den Ägyptern vermittelt.<sup>916</sup> Georg Treu führte Ende des 19. Jahrhunderts in seinem vielbeachteten Vortrag „Sollen wir unsere Skulpturen bemalen“ aus, „daß die griechische Kunst in ihren Anfängen direct oder indirect unter dem Einfluss des Orients, der brennenden und leuchtenden Farben Aegyptens und des prächtig-bunten Teppichstils der Assyrer stand“.<sup>917</sup> Ein paar Seiten weiter formuliert er:

<sup>916</sup> Quincy/de 1815, S. 5.

<sup>917</sup> Treu 1884, S. 13. Als Mitstreiter für seine Ansichten erwähnt Treu Gottfried Semper: „Er sieht, wie von Aegypten, Assyrien, Kleinasien her ein Strom polychromer Tradition in das Griechentum hineinführte; wie derselbe

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

„Wir sind von Jugend auf daran gewöhnt, plastische Werke ohne Farbe zu erblicken und haben daher gleichsam von Natur das Bestreben, auch wenn wir uns in die Polychromie der Alten hinein denken wollen, so viel als möglich an der Weiße des Marmors festzuhalten. Die griechische Kunst dagegen kam, wie wir gesehen haben, von der reichen polychromen Überlieferung des Orientes her und liebte deswegen namentlich in ihrer ältesten Epoche energisch farbige Gestalten.“<sup>918</sup>

Diese Ansicht wurde auch von Jules Laforgue, der, wie bereits erwähnt, als wichtiger Vermittler der Thesen des deutschen Archäologen in Frankreich zu gelten hat, in seinem Bericht über Treus Arbeit wiedergegeben:

„Et cependant ce public est tout disposé à écouter et à suivre M. Treu, surtout quand ce professeur ajoute que ce qu'il propose là n'est pas pour ouvrir une voie révolutionnaire et nouvelle, mais simplement pour renouer et renouveler une tradition que les Grecs, nos maîtres et nos législateurs en esthétique, tenaient de l'Orient.“<sup>919</sup>

In den Worten des französischen Kunstkritikers Paul Rouaix, der *Bellone* 1892 für die Zeitschrift *Revue de la famille* kommentierte, zeigt sich, wie das Befremden, das viele Betrachter\*innen des 19. Jahrhunderts beim Anblick zeitgenössischer polychromer Skulptur empfunden haben, mit dem Alteritätsdiskurs des Orients verknüpft werden konnte:

„Chez les Grecs, la coutume des colorations vives, l'architecture peinte, la forte lumière, le costume, l'origine orientale plus proche, expliquent bien des choses. On a beau nous dire que la chrysléphantine a dominé l'art grec, la moindre tentative de polychromie déconcerte les plus amoureux de nouveauté.“<sup>920</sup>

Schon die Rezeption der ethnografischen Skulpturen von Charles Cordier hatte gezeigt, dass farbiger Gestaltung im Bereich der Bildhauerei mehr Erfolg beschieden war, wenn sie außereuropäische

---

innerhalb des griechischen Kunstlebens erstarkt und geläutert wird, und wie man endlich das polychrome System an den farbigen Wänden pompejanischer Häuser bisher nur aus Mißverständnis für die Ausgeburt einer verderbten späten Phantasierichtung ausgegeben.“ Ebd., S. 17.

918 Ebd., S. 21.

919 Laforgue 1886, S. 167.

920 Paul Rouaix, „Les Salons de 1892“, in: *Revue de famille*, 15. Mai 1892, S. 361–383, hier S. 372.



Abb. 133. Charles Cordier, *Juive d'Alger*, 1862, Algerischer Onyx-Marmor, Bronze, vergoldete Bronze, Emaillie und Amethystaugen, 90,2 × 64,1 × 34,9 cm (mit Sockel), New York, The Metropolitan Museum of Art

Sujets repräsentierte (Abb. 133).<sup>921</sup> Zu festgefahren war auch Ende des 19. Jahrhunderts noch die Vorstellung, dass die eigene, auf dem Antikenideal gründende Skulptur aus weißem Marmor oder einheitlich patinierter Bronze sein müsse.<sup>922</sup> Farbige Plastik gehört wie die Darstellung von Gewalthandlungen der Kategorie des Anderen / Fremden an. Es scheint, als übernehme Gérôme diese Muster aus der orientalistischen Malerei und übertrage sie auf seine antike Göttin. So stellt *Bellone* zwar eine Figur aus der römischen Mythologie dar, doch die polychrome Ausführung verbindet die in ihr verkörperte europäische Antike mit dem Orient.

Dass der Künstler in seiner Statue mit dieser doppelten Konnotation von Antike und Orient spielt, legt weiterhin der Blick auf die Rüstung nahe: Das Detail, welches neben dem weit geöffneten Mund wohl das größte Befremden auslöst, ist der ungewöhnlich gestaltete Helm. Mit seinen flügelartig zu den Seiten und wie ein Hahnenkamm nach oben abstehenden Elementen

921 Papet 2004a.

922 Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 2.2.1.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

erscheint der Kopfschutz alles andere als antik. Alfred Nossig, der Gérôme in seinem Pariser Atelier besuchte, behauptet, dass es sich um eine Rekonstruktion eines indischen Helmes aus Gérômes Sammlung handelte, den der Künstler im Treppenhaus seines Atelier- und Wohnhauses am Boulevard de Clichy aufbewahrte. Wie Nossig weiter berichtet, wurden auch der Brustpanzer und das Schild nach Originalen in Gérômes Besitz gestaltet, wobei es sich bei letzterem um ein „japanisches Bronzeschild“ gehandelt habe.<sup>923</sup> An der heutigen, in Hamilton verwahrten Fassung lassen sich die japanischen Gestaltungselemente leider nicht mehr nachvollziehen. Aus Mangel an Vorlagen wurde das Schild im Zuge der Restaurierung völlig schmucklos rekonstruiert. In einigen historischen Aufnahmen (Abb. 124) lässt sich allerdings erkennen, dass die Außenfläche ursprünglich mit einem vegetabilen Motiv verziert war. Schließlich zeigen auch die Salonbesprechungen, dass selbst denjenigen zeitgenössischen Betrachtern, welche die vom Künstler als Vorlage genutzten außereuropäischen Artefakte nicht direkt vor Augen hatten, die orientalistischen Anleihen nicht entgingen. Edmond Pottier etwa fragte sich:

„N’y a-t-il d’ailleurs que des inspirations antiques dans ce morceau ? N’est-il pas possible d’y découvrir des influences venues de l’Extrême-Orient et trahies, en particulier, par le serpent à large pèlerine qui darde sur le spectateur ses yeux cruels, par le désordre pittoresque des lauriers qui jonchent le bouclier de la guerrière. Il y a de tout dans cette œuvre étrange et audacieuse.“<sup>924</sup>

Deutlich stellt Pottier die Heterogenität der zusammengeführten Fragmente heraus und betont die Assoziationen des Fremden, die der Anblick der Statue in ihm hervorruft. Angesichts dieser vielfältigen Anspielungen auf außereuropäische Kontexte, die in Gérômes Werk zum Vorschein kommen, rückt auch die Verwendung des Materials Elfenbein nochmals in den Vordergrund. Als Importprodukt aus Afrika und Asien ist der Rohstoff nicht von seinem kolonialgeschichtlichen Kontext zu trennen.<sup>925</sup> Es ist zwar nicht davon auszugehen, dass die zeitgenössischen Betrachter\*innen diesen mitreflektiert haben, doch Gérôme als Sammler außereuropäischer Artefakte und weit gereiste Person ist durchaus zuzutrauen, dass ihm die Herkunftsbedingungen des Elfenbeins bewusst waren. Zumindest aus heutiger Perspektive stellt das Material ,von

---

923 „Wir steigen langsam die drei Stöcke zu dem oberen Atelier Gérôme’s empor. [...] Hier hängt der indische, beflügelte Helm, welchen Gérôme für seine Kriegsgöttin benutzt, dort der japanische Bronzeschild und das kurze Kriegsschwert und weiterhin der Panzer der Bellona. Man sieht, Gérôme macht keine Anleihe bei der Operngarderobe, wenn er ein Kostüm braucht.“ Nossig 1893b, S. 15.

924 Pottier 1892, S. 31.

925 Woher Gérôme das Elfenbein für die Hautpartien seiner *Bellone* bezog, konnte leider nicht ermittelt werden. Frankreich besaß Ende des 19. Jahrhunderts sowohl Kolonien in Ostafrika als auch in Südostasien, in denen Elefanten lebten.

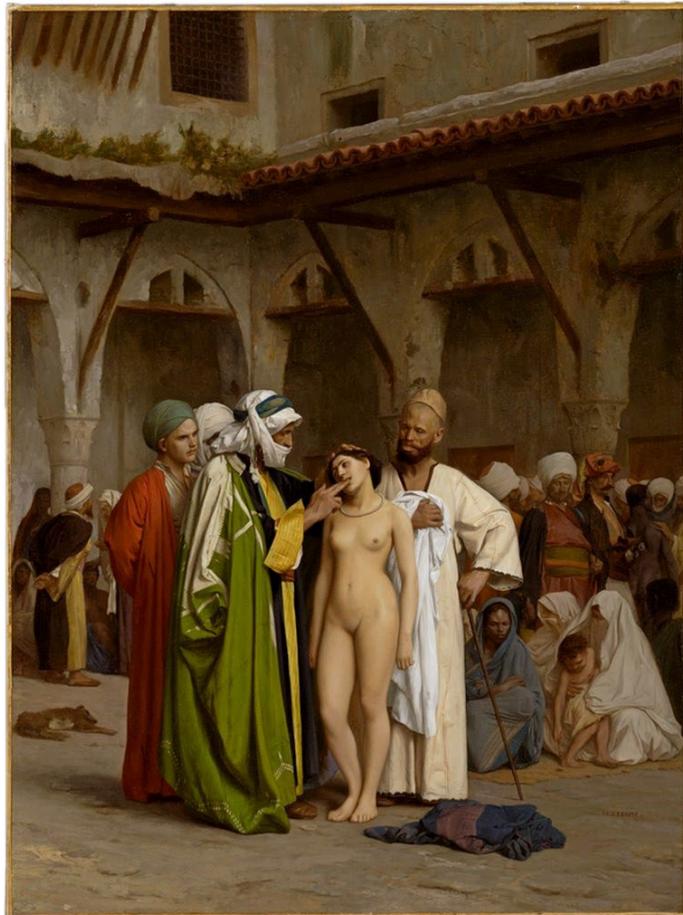


Abb. 134. Jean-Léon Gérôme, *Marché d'esclaves*, 1866, Öl auf Leinwand, 83,8 × 63,5 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Institute

weit weg‘ eine Verbindung her zu den anderen Anleihen an ‚exotische‘ Artefakte, sodass die Ikonografie mit der Geschichte des Materials korrespondiert.

Schon in Bildern wie den Sklavenmarktszenen hatte Gérôme eine direkte inhaltliche Parallelisierung zwischen antiker und orientalischer Kultur vorgenommen. Als er das Sujet 1866 das erste Mal aufgriff ist die Darstellung im Orient situiert, wobei manche Titelbezeichnungen Kairo als Handlungsort präzisieren: Eine komplett entkleidete Frau wird von vier Männern mit Fes beziehungsweise verschiedenen Turbanvarianten umringt, wovon der eine seine Finger in den Mundraum der Sklavin führt, um offensichtlich ihre Zähne zu prüfen (Abb. 134).<sup>926</sup>

---

<sup>926</sup> Zum Bild siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 156; Ackerman 2000, Kat. 162. Im Kontext der Europawahl 2019 erfuhr das Gemälde einen überraschenden, medial viel beachteten Auftritt, als die AfD das Bild zum Kampagnenmotiv ihrer Wahlkampfplakate machte und mit dem Slogan „Damit aus Europa kein Eurabien wird“ versah. Für einen Kommentar zu diesem parteipolitischen Rückgriff auf die Kunstgeschichte siehe

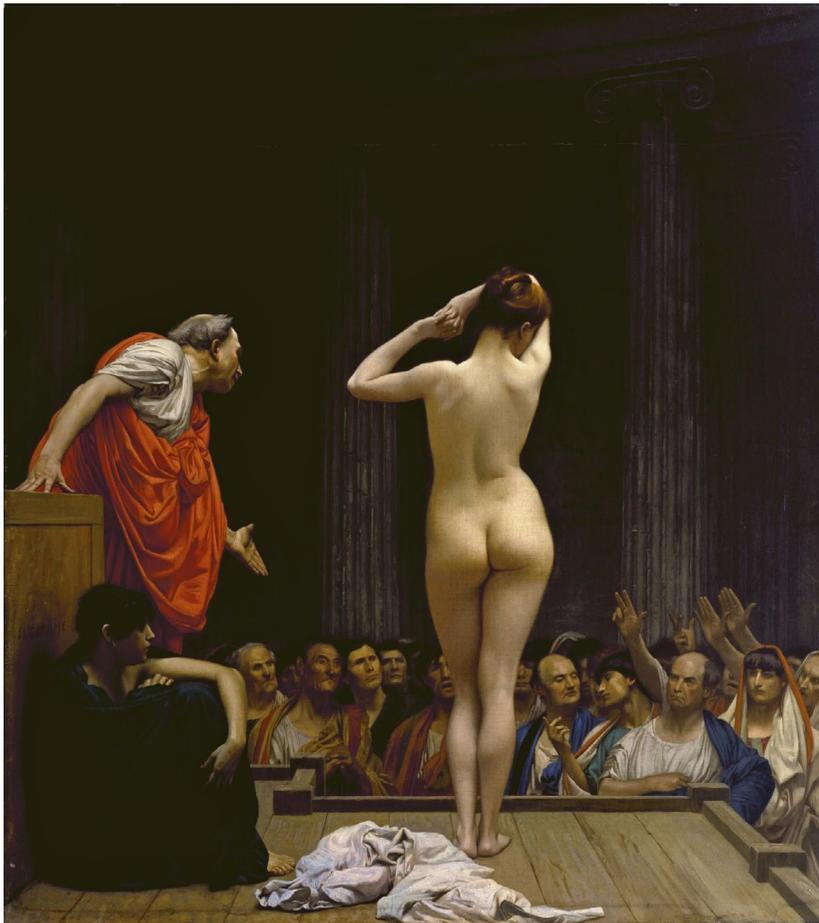


Abb. 135. Jean-Léon Gérôme, *Vente d'esclaves à Rome*, 1886, Öl auf Leinwand, 64 × 57 cm, Baltimore, Maryland, The Walters Art Gallery

Nachdem Gérôme die Thematik noch zweimal wiederholte,<sup>927</sup> realisierte er 1884 und 1886 zwei Gemälde mit dem Titel *Vente d'esclaves à Rome*, in denen eine nackte Frau auf einem Podest stehend vorgeführt und an den Meistbietenden der allesamt Toga tragenden Männer versteigert wird (Abb. 135).<sup>928</sup> Deutlich wird in den genannten Beispielen die Vergleichbarkeit der beiden Konstellationen herausgestellt und der Orient mit der Antike parallelisiert. Ob Kairo oder Rom, an beiden Schauplätzen kommt das gleiche Spannungsverhältnis von Erotik und moralischer Fragwürdigkeit zum Tragen.

---

Saskia Trebing, „Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat“, in: *Monopol-Magazin*, 25.04.2019, URL: <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [Letzter Zugriff: 10.11.2022].

927 Weitere Sklavenmarktszenen im Orient stellen die Gemälde Ackerman 2000, Kat. 217 und 222 dar.

928 Zu den in Rom situierten Bildern siehe Ackerman 2000, Kat. 328 und 329.

In *Bellone*, der römischen Göttin des Krieges, die – wie der Künstler selbst ausführte – eines der Gesichter der griechischen Minerva ist, stehen die Kategorien griechisch-römische Antike und Orient nicht mehr nebeneinander, sondern werden miteinander verschränkt.<sup>929</sup> Gérôme inkorporiert orientalische Objekte (Helm und Schild) in das antike Sujet. Darüber hinaus stützt die polychrome Materialität die Auslegung *Bellones* als Figur einer orientalisierten Antike. Im Rahmen der Skulptur werden sowohl Kategorien des Eigenen als auch des Fremden besetzt, was als eine Anverwandlung des Fremden im Eigenen verstanden werden kann. Somit lässt sich anhand des großformatigen materialkompositen Werks nachvollziehen, wie es Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss des Orientalismus zu einer Transformation des Antikenbildes kommt und die Beschäftigung mit dem Orient zur Ablösung kultureller und ästhetischer Normen beiträgt.

### Tamerlan (1898)

Die für *Bellone* vorgebrachten Thesen können auch an weiteren Plastiken aus dem Œuvre Gérômes dargelegt werden. So manifestiert sich etwa die Zusammenführung von sinnlicher Materialität und Gewaltdarstellung im Kontext orientalistischer Werke in der Statuette *Timour-Leng* beziehungsweise *Tamerlan*, die Gérôme 1898 im Salon und ein zweites Mal anlässlich der Weltausstellung 1900 präsentierte (Abb. 136). Die Figur des zentralasiatischen Kriegsherrn reiht sich ein in eine Serie von plastischen Repräsentationen historischer Persönlichkeiten zu Pferden, die Gérôme 1897 mit *Napoléon entrant au Caire* (siehe Abb. 79/Kap. 2.3) begann. Mit *César franchissant le Rubicon*, *Frédéric le Grand* und *Washington* ließ er die „Eroberer der Erde Revue passieren“, wie seine Zeitgenossen seine Ambitionen zusammenfassten.<sup>930</sup> Darüber hinaus sollten weitere Reiterfiguren folgen, worauf mehrere Modelle schließen lassen, die nach dem Tod des Künstlers in seinem Atelier verblieben waren.<sup>931</sup> Gérôme selbst bezeichnete die kleinformatigen Werke, welche Tier-, Kostüm- und Persönlichkeitsstudien kombinieren und auf berühmte antike Vorbilder wie die Statue des Marc Aurel zurückgehen,<sup>932</sup> als jene Arbeiten, die ihn am meisten interessierten.<sup>933</sup>

929 Vgl. zur Hybridisierung von Antike und Orient im ausgehenden 19. Jahrhundert: Alexandra Karentzos, „Antiken-ideal und Alterität. ‚Echtes Antikisieren‘ als künstlerisches Programm des 19. Jahrhunderts“, in: Kienlin 2015a, S. 79–92.

930 „M. Gérôme, qui passe en revue tous les conquérants de la terre, est remonté de Bonaparte à Frédéric et du roi de Prusse à Tamerlan.“ Léonce Bénédite, „Les Salons de 1898“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, Bd. 2, S. 129–148, hier S. 144. Jean-Joseph Benjamin-Constant spricht von der „série des grands capitaines“, ders., „Promenade de peintre aux Salons de 1898“, in: *Le Figaro*, 29. Mai 1898, S. 3. Zu den Statuetten siehe Ackerman 2000, Kat. Sc. 54, Sc. 48 und Sc. 56.

931 *Le Khédive d'Égypte*, Ackerman 2000, Kat. Sc. 69; *Statue équestre du général Alvarez*, ebd., Kat. Sc. 75 und *Le Maréchal de Mac-Mahon*, ebd., Kat. Sc. 78.

932 Zur aus der Antike entlehnten Tradition der Reiterdarstellungen und ihrem Echo in der Kunst siehe *D'après l'antique*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2000, S. 186–197.

933 Siehe Gérôme zit. nach Masson 1904, S. 32.



Abb. 136. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Timour-Leng* oder *Tamerlan*, 1898, vergoldete Bronze, Emaille, Halbedelsteine, 103 × 80 cm, Privatsammlung

Im Reigen der Gérôme'schen Reiterfiguren sticht *Tamerlan* aufgrund der dekorativen, polychromen und materialkompositen Ausgestaltung heraus. Der dargestellte Militärführer Timur hatte mit seiner Armee an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert ein Reich erobert, das sich von Samarkand bis zum Aralsee erstreckte und den Iran, Mesopotamien, Armenien, den Kaukasus, das östliche Anatolien sowie südliche Teile Russlands umfasste.<sup>934</sup> Gérôme zeigt den Krieger auf seinem Streitross neben einer Standarte, deren Abschlussmotiv von einer nach oben geöffneten Mondsichel gebildet wird, die auf den islamischen Glauben des turkomongolischen Stammesangehörigen verweist. Pferd und Reiter sind gleichermaßen gerüstet und geschmückt: Timur trägt einen Turbanhelm mit damaszierten Schriftzeichen und ein feingliedriges Kettenhemd, das auch seine Beine bedeckt. Brust und Rücken werden von reich ornamentierten Rundschilden geschützt. Der Pfeilköcher, den er auf der rechten Seite trägt, und die Tasche auf der anderen Seite, in welcher der Bogen steckt, sind mit türkis emaillierten Plättchen verziert, die islamische Mosaik evozieren.<sup>935</sup> An der Rüstung des Pferdes tritt die Emailleoberfläche noch dominanter auf: Der Schutz von Mähnenkamm, Nasenrücken und den Backen setzt sich durch die türkise Farbe effektiv von der vergoldeten Bronze ab, wobei vereinzelt eingesetzte Halbedelsteine den materiellen Reiz der Statuette komplementieren. Der Rücken des Tieres wird von einer reich verzierten Schabracke bedeckt, vom Sattel baumeln üppige Quasten und die vorderen Fußknöchel sind mit Kettchen geschmückt.

Die Vorlage für den auffälligen Helm, der, wie auf historischen Fotografien zu sehen ist, ursprünglich mit einer Feder versehen war – ebenso wie das Haupt des Pferdes (Abb. 137), stammt aus Gérômes reicher Artefaktsammlung.<sup>936</sup> Nach welchen Vorstellungen er des Weiteren den zentralasiatischen Kriegsherrn gestaltet hatte und welche Quellen er für die Darstellung nutzte, machte Gérôme gegenüber Frédéric Masson transparent:

„[...] il s'agit de rendre l'esprit aussi bien que le corps, et, dans une petite figurine, faire revivre toute une époque et en donner la sensation.

Il faut donc remonter aux sources pures, à l'histoire : c'est pourquoi, avant d'entreprendre la statue de Timour-Leng, j'ai lu tout ce qui a été écrit sur les Mongols, surtout un livre précieux : *Les mémoires de Baber, petit-fils de Gengis-Khan et conquérant de l'Hindoustan*. Ces

934 Zu Timur und seinen Eroberungen: Tilman Nagel, *Timur der Eroberer und die islamische Welt im späten Mittelalter*, München 1993.

935 *Tamerlans* Rüstung entspricht größtenteils der Darstellung des Wächters in *Le Sultan et ses deux gardiens / Les Gardiens du Sultan* (1883), siehe Ackerman 2000, Kat. 321.

936 Einen Helm dieser Art setzte Gérôme auch einer der Personen im Publikum von *Le Charmeur de serpents*, ca. 1879, Öl auf Leinwand, 83,8 × 122,1 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute auf. Das Objekt aus Gérômes Sammlung wurde 1913 aus dem Nachlass des Künstlers von Henry Walters gekauft und befindet sich heute im Walters Art Museum in Baltimore (Inv.-Nr. 51.70). Ein ähnliches Modell befindet sich im Département des Arts de l'Islam im Musée du Louvre (Inv.-Nr. AD 4520).



Abb. 137. Héliogravure Braun Clément et Cie., *Tamerlan*, abgebildet in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898

mémoires sont authentiques et l'expression de la vérité, car l'auteur avoue qu'il était ivrogne et... bien autre chose.

Chose un peu singulière, toujours à propos de Timour. J'ai toujours été ce qu'on appelle un bibeloteur, et, même quand j'étais pauvre, j'achetais de temps en temps un objet ancien, de sorte qu'avec les années, j'ai réuni bien des choses. Et il s'est trouvé que j'avais en nature tout le costume pour mon Timour : le casque, le pantalon de mailles avec plaques, les carquois, etc..., ce qui a beaucoup facilité ma besogne.<sup>937</sup>

Darüber hinaus ließ sich Gérôme von seinem ehemaligen Schüler, dem russischen Kriegsmaler Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin, unterstützen. Aus Moskau schickte Wereschtschagin

937 Gérôme zit. nach Masson 1904, S. 32.

ihm Fotografien von in der Steppe lebenden Pferderassen und sogar eine Uniform.<sup>938</sup> Mit der steifen Haltung und den merkwürdig in die Oberschenkel gestützten Armen verweist Gérôme womöglich auf die überlieferten körperlichen Einschränkungen Timurs, die ihm die Bezeichnung „Timur der Lahme“ einbrachten, woraus sich im europäischen Sprachgebrauch der Name „Tamerlan“ entwickelte. Während die Mimik des Feldherrn wenig aussagekräftig ist, hat Gérôme seine ganze Aufmerksamkeit in die Körpersprache des Pferdes verlagert: Den Hals lang nach vorne gezogen, die Nüstern geweitet und die Oberlippe nach oben angehoben, sodass das Gebiss deutlich sichtbar wird, scheint das Pferd ein aggressives Wiehern in Richtung der imaginären Gegner auszustoßen. Die Darstellung von Pferden hatte Gérôme, der selbst ein begeisterter Reiter war, schon lange beschäftigt. So übte er scharfe Kritik an den schematisierten Standbildern der italienischen Renaissance.<sup>939</sup> In Abgrenzung zu den berühmten älteren Darstellungen erhob er für seine Statuetten den Anspruch, die Gestalt der Tiere naturgetreu abzubilden und sie in ihren tatsächlichen Bewegungsabläufen wiederzugeben, wofür er ohne Zweifel auch die bekannten zeitgenössischen Chronofotografien von Eadweard Muybridge studiert hatte.<sup>940</sup>

Die Reputation Timurs als brutaler Tyrann griff Gérôme mittels der abgeschlagenen Häupter auf, darunter auch mehrere Kinderköpfe, welche die Basis übersähen und unter dem Rumpf des Tieres zu einem kleinen Hügel angehäuft sind.<sup>941</sup> Wie am Beispiel von Regnault schon ausgeführt, ist das Motiv der Enthauptung mit der im 19. Jahrhundert virulenten Idee einer spezifisch orientalischen Gewalt verknüpft. Gérôme selbst hatte es schon 1866 in dem Gemälde *La Porte de la mosquée El-Hassanein au Caire où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachef* (Abb. 138) eingesetzt. Über den Titel und die detaillierte Schilderung wird suggeriert, dass es sich um ein reales Geschehen handelt, das an einem realen Ort stattgefunden hat. Tatsächlich lässt sich das vorgegebene Ereignis jedoch historisch nicht zurückverfolgen, ebenso wie die scheinbar realistisch wiedergegebene Architektur der El-Hassanein-Moschee eine Konstruktion aus Elementen verschiedener Bauten ist.<sup>942</sup> Die emotionslosen Mienen der Wächter, von denen der eine direkt neben den Köpfen gelassen eine Pfeife raucht, gleichen dem Gesichtsausdruck Timurs in *Tamerlan*.

938 Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 316; Ackerman 2000, S. 163 f. sowie Kat. Sc. 47.

939 „Mon ami, le Colleone est un détestable monument. Le Verrocchio n'a rien compris à l'allure du cheval ; il lui fait marcher l'amble au pas, ce qui est une monstruosité !“ Jean-Léon Gérôme an René Prinnet, zit. nach Ackerman 2000, Fußnote 383.

940 Zur möglichen Auseinandersetzung Gérômes mit Muybridges *Animal Locomotion*-Serie siehe Corpataux 2006, S. 102–104.

941 Gérôme modellierte die Köpfe einzeln aus, siehe die Abbildungen in Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 184 bzw. Ackerman 2000, Kat. Sc. 72P. Aus der Korrespondenz mit René Lalique geht hervor, dass der Künstler unter anderem japanische Masken als Vorlage nutzte, siehe Thiébaud 2007, S. 111.

942 Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 144; Makariou/Maury 2010, S. 261.



Abb. 138. Jean-Léon Gérôme, *La Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire où furent exposées les têtes des bays immolés par Salek-Kachef*, 1866, Öl auf Holz, 54 × 43,8 cm, Doha, Orientalist Museum, Inv.-Nr. OM.184

Im Vergleich zu den weiteren Reiterstatuetten Gérômes wird *Tamerlan* gewalttätiger als die anderen Herrscher geschildert, wodurch ihm ein Status der Andersartigkeit zugewiesen wird. Benjamin-Constant, der die Statuette im Salon von 1899 ausgiebig betrachtet hatte, kam ebenfalls zu der Schlussfolgerung: „Enfin, rien n'est d'un orientalisme plus sauvage.“<sup>943</sup>

Gestützt wird diese Charakterisierung durch die dekorative, materielle Ausgestaltung, die jener *Bellones* gleicht,<sup>944</sup> für die Darstellungen von Cäsar, Napoleon, George Washington oder Friedrich des Großen jedoch nicht zum Einsatz kam. Sowohl in *Bellone* als auch in *Tamerlan* werden opulente Farb- beziehungsweise Materialfülle und Gewaltausdruck zusammengeführt. Damit bedient die Statuette denselben orientalistischen Topos wie die monumentale Plastik.

### 4.3.2 Corinthe (um 1900–1904)

*Corinthe*, ein polychromer und mit allerlei Schmuck behangener Akt, ist Gérômes letztes plastisches Werk, an dessen Marmorfassung er einer Anekdote von Victor Guillemin zufolge noch am Vorabend seines Todes gearbeitet haben soll (Abb. 139).<sup>945</sup> Anlässlich des Ankaufs des Originalgipses (Abb. 140) durch das Musée d'Orsay widmete Édouard Papet der Figur die bislang intensivste Betrachtung. In seinem Aufsatz von 2009, auf dem ebenfalls die Werknotiz im Katalog der großen Gérôme-Retrospektive von 2010/11 basiert, hat vielfältige Aspekte hervorgehoben, die auch für die vorliegende Arbeit bedeutend sind.<sup>946</sup>

Im Anschluss an *Tanagra* benannte Gérôme mit *Corinthe* eine zweite weibliche Figur aus seinem plastischen Œuvre nach einer griechischen Stadt. Während der Ort in Böotien, in welchem die Terrakotta-Statuetten gefunden wurden, die Gérôme in *Tanagra* aufgreift, erst in

943 Constant 1898, S. 3. Der Autor beschreibt außerdem „ce fameux ouvrier de la mort a lui-même une tête de mort au teint de cuivre vert, creusée, durement construite, avec une expression d'indifférence tragique“. Die Tönung kann an den aktuellen Abbildungen des Werks nicht festgestellt werden.

944 Von den weiter oben genannten Spezialisten, die im Auftrag Gérômes *Bellones* üppige materielle Ausstattung umsetzten, war mindestens René Lalique auch an *Tamerlan* beteiligt, siehe Thiébaud 2007, S. 123 f.

945 „La veille de sa mort, Mme Gérôme avait convié à déjeuner quelques intimes, parmi lesquels son beau-frère, M. Léon Cléry et Mlle Stevens. [...] Il s'entretint de la statue de *Corinthe* dont il avait terminé la sculpture et qu'il voulait teinter. Il en parlait avec entrain et il conduisit les invités à son atelier du rez-de-chaussée pour leur montrer cette statue. Elle n'avait plus les bijoux qui devaient l'orner, on les lui avait enlevés afin de la peindre. Gérôme lui mit son diadème et parut heureux des compliments que lui firent ses amis. Il fut gai comme toujours et travailla pendant toute la journée, puis s'habilla pour se rendre au banquet de ses confrères de l'Institut.“ Guillemin 1904, S. 39 f.

946 Papet 2009. Siehe auch Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, Kat. 192 f. Zur Restaurierung des vom Musée d'Orsay angekauften Originalgipses durch das Centre de recherche et de restauration des Musées de France siehe Axelle Davadie u. a., „La Corinthe de J.-L. Gérôme, reconstitution ou libre imitation de la polychromie grecque antique?“, in: *Technè* 40, 2014, S. 123–131.



Abb. 139. Anonym, Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, 1904, bemalter Marmor, vergoldete Bronze, Emaillie, Halbedelsteine, Glas, H. insgesamt 190 cm (Figur: H. 68 cm; Kapitell: H. 23 cm; Säule: H. 101 cm), heute: Beverly Hills, Kalifornien, J. Nicholson Collection, Fotografie, Paris, Musée d'Orsay, Documentation



Abb. 140. Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, vor 1903, bemalter Gips, bemalter, vergoldeter und versilberter Wachs, Draht, 47,5 × 33 × 30 cm, Paris, Musée d'Orsay

den 1870er Jahren breite Bekanntheit erlangte, war Korinth dem Bildungsbürgertum schon länger ein Begriff. Denn die an der Landenge zwischen Peloponnes und griechischem Festland gelegene Stadt ist unter anderem Handlungsort verschiedener Ursprungslegenden der Kunst.<sup>947</sup> In Korinth situierte Plinius die Erfindung der Plastik mittels der Erzählung über den Töpfer Dibutadis, der in seiner Werkstatt den Schattenriss vorfindet, den seine Tochter bei Kerzenschein vom Körper ihres Geliebten mit einem Stück Kohle gezeichnet hatte. Fasziniert von der Porträtgenuauigkeit des Abbildes füllte der Vater die Umrisslinie mit Ton aus und kreierte somit die erste Bildnisbüste.<sup>948</sup> In der neuzeitlichen Kunstliteratur wandert der Fokus des Mythos auf die bei Plinius noch namenslose Tochter, die nunmehr den Namen Dibutadis annimmt. An der vom Schatten ihres Geliebten angefertigten Umrisszeichnung wird fortan der Beginn der Zeichenkunst beziehungsweise der Malerei festgemacht.<sup>949</sup> Eine weitere große Ursprungserzählung, die sich in Korinth zugetragen haben soll, betrifft die Erfindung der korinthischen Säulenordnung. In Vitruvs *De Architectura* ist die Anekdote überliefert, wonach der Maler und Bildhauer Kallimachos am Grab einer jungen Korintherin die neuartigen Formen wahrnahm, die er dann als Kapitell ausführte und als Ordnung fixierte.<sup>950</sup> Die Amme der Verstorbenen hatte Habseligkeiten des geliebten Mädchens in einem Korb gesammelt und an ihr Grab gebracht. Um die Dinge vor der Witterung zu schützen, verdeckte sie den Korb mit einem Ziegel. Als im kommenden Frühjahr unter dem Korb eine Akanthuspflanze austrieb, umrankten ihre Blätter das Behältnis, hatten aufgrund der Abdeckung jedoch nicht ausreichend Platz, um sich zu entfalten, weshalb sie sich rollten und die für die Säulenordnung charakteristischen Voluten ausbildeten.

Auf diese Ursprungsgeschichte bezugnehmend, sitzt *Corinthe* auf einer solchen korinthischen Säule. In der Siot-Decauville-Edition, die Gérôme schon vor der Präsentation des Marmors im Salon des Artistes français von 1904 realisierte,<sup>951</sup> ist sogar nur das Kapitell dargestellt (Abb. 141). Die Basis ist wie ein Erdhaufen gestaltet, was der Statuette den Eindruck eines archäologischen Fundstückes verleiht, das erst zum Teil aus der Erde gehoben ist. Die Marmorversion verfügt zusätzlich zum Kapitell über eine kannelierte Marmorsäule, die von einer bronzenen Basis emporsteigt und den polychromen Akt deutlich über die

---

947 Vgl. Papet 2009.

948 Plinius der Ältere, *Historia Naturalis/Naturgeschichte*, 35. Buch: Von der Malerei und den Farben, 43, siehe Möller/Vogel 2007, Bd. 2, S. 501.

949 Zum Mythos und seinen geschlechtsspezifischen Konnotationen siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst“, in: *kritische berichte* 4, 1996, S. 7–20.

950 Vitruv, *De architectura* 4, 1, 9–10. Unter dem Lemma „corinthien, ienne“ wird die Anekdote ebenfalls wiedergegeben in: Larousse 1869, Bd. 5, S. 140 f., hier S. 140. Vgl. Papet 2009, S. 78.

951 *Corinthe* ist schon im Siot-Decauville-Katalog von 1900 enthalten, siehe Ausst.-Kat. Paris 1900. Édouard Papets Einordnung der Bronze als Edition nach dem Marmor, der erst 1904 im Salon präsentiert wurde, ist somit also nicht korrekt, siehe Ausst.-Kat. Los Angeles/Paris/Madrid 2010, S. 326.

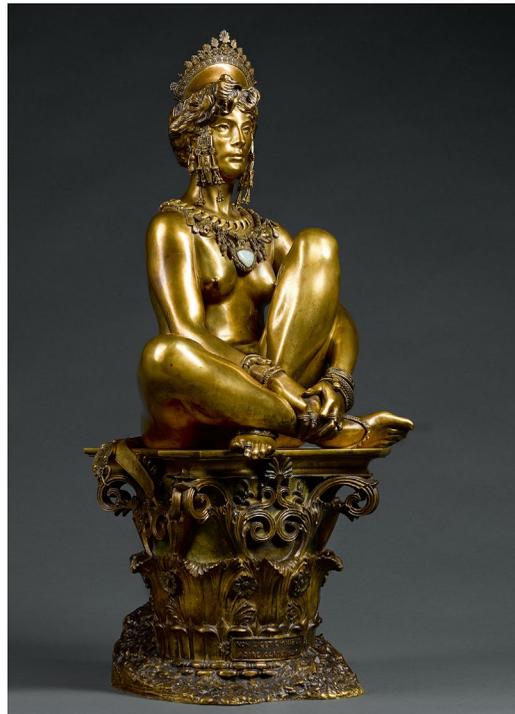


Abb. 141. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *Corinthe*, ca. 1900, vergoldete Bronze, Halbedelsteine, H. 73,5 cm, Iakobashvili collection

Augenhöhe der Betrachter\*innen erhebt.<sup>952</sup> Während in der Version aus polychromiertem Marmor, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird, die Suggestion von Lebendigkeit im Fokus steht, ist in der Edition der Objektcharakter betont. In der vergoldeten Bronze sind die Oberflächen von Erdhaufen, Kapitell und weiblichem Körper gleichbehandelt. Nur einige Schmuckelemente sind durch Inkrustation eines türkisfarbenen Steins dekorativ vom Rest abgesetzt.

Da sich Gérôme bereits in *Pygmalion et Galatée* für die Thematik des Künstlermythos sensibel gezeigt hat, sollten diese Assoziationsketten auch für *Corinthe* mitbedacht werden. Dabei könnte es gerade die Vielfalt der in der griechischen Hafenstadt angesiedelten Legenden sein, die den Künstler interessierte. Mit ihrer Relevanz für die Geschichte der Bildhauerei, Malerei und der angewandten / dekorativen Kunst betreffen sie alle Gattungen, die in Gérômes Spätwerk und insbesondere in *Corinthe* sichtbar und zur Symbiose geführt werden.

---

952 Eine Fotografie in Besitz der Familie Gérômes führt laut Édouard Papet den Beweis an, dass ursprünglich auch das Gipsmodell über eine Säule verfügte, die heute jedoch nicht mehr erhalten ist, Papet 2009, S. 73.

### Antike und zeitgenössische Prostitution

Mindestens ebenso wichtig wie die genannten kunsttheoretischen Bezüge scheint für Gérôme jedoch die kulturgeschichtliche Rezeption des antiken Korinths gewesen zu sein, gemäß derer die Prostitution in der Stadt eine bedeutende Rolle gespielt haben soll. Das *Larousse Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* hält über den Ort zwischen dem Ionischen Meer und der Ägäis fest:

„Corinthe s'enrichi par le commerce et devint célèbre par son amour du luxe et des plaisirs ; [...] Vénus, disons-nous, devait avoir les autels dans cette ville voluptueuse, dont les courtisanes tenaient le premier rang dans la Grèce. Mais les plaisirs qu'on y trouvait étaient coûteux, «on y achetait cher un repentir,» comme l'a si bien dit Démosthène, et beaucoup devaient y renoncer, moins encore par sagesse que par insuffisance de fortune.“<sup>953</sup>

Dass Gérôme den auf dem opulenten Kapitell platzierten weiblichen Körper in diesem Kontext verstanden wissen wollte, macht die lateinische Inschrift „NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM“ (Nicht jeder kann sich erlauben, nach Korinth zu gehen), die sowohl in der Edition als auch in der Marmor-Version auf dem Kapitell angebracht ist, und auch im *Larousse Grand dictionnaire* zitiert wird,<sup>954</sup> deutlich. Wie Édouard Papet schon 2009 dargestellt hat, verweist sie auf eine Beschreibung des augusteischen Schriftstellers Strabo.<sup>955</sup> In seiner *Geographica* berichtet er über die dank „zweier Häfen, von denen einer Asien, der andre Italien zugekehrt ist“, wohlhabende Stadt:

„Auch der Tempel der Aphrodite war so reich, dass er mehr als 1000 dem Tempeldienst gewidmete Buhldirnen hatte, welche sowohl Männer als Frauen der Göttin weihten; und auch dieser wegen wurde die Stadt von vielem Volk bewohnt und bereichert. Denn die Schiffsherren wurden leicht ausgebeutelt, und daher sagt auch ein Sprichwort: Nicht jedem Manne steht nach Korinthos frei die Fahrt.“<sup>956</sup>

Mit der Darstellung einer antiken Prostituierten schrieb Gérôme sich ein in das im 19. Jahrhundert virulente Interesse an dieser gesellschaftlichen Randgruppe. Im Geistesleben seiner

---

953 Lemma: „Corinthe“, in: Larousse 1869, Bd. 5, S. 138–140, hier S. 139.

954 Ebd.

955 Papet 2009 und Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 193.

956 Strabo, *Geographica*, übersetzt von A. Forbiger, Wiesbaden 2005, S. 549.



Abb. 142. Jean-Léon Gérôme, *Intérieur grec*, 1850, Öl auf Leinwand, 64 × 88 cm, Privatbesitz, Collection of Lady Micheline Connery

Zeitgenossen fand die Prostitution große Aufmerksamkeit und beschäftigte Literaten wie Künstler gleichermaßen.<sup>957</sup> Als Kulturpraxis, die in graue Vorzeiten zurückreichte und gleichzeitig das zeitgenössische urbane Leben reflektierte, eignete sich das Sujet besonders gut für die von Gérôme verfolgte Annäherung von Altertum und Moderne. Schon früh in seiner Karriere hatte sich der Künstler das erste Mal mit dem Thema beschäftigt. Unter dem unschuldigen Titel *Intérieur grec* stellte er 1850–51 eine Bordellszene dar, die in eine pompejanische Szenerie gebettet ist (Abb. 142). Vier spärlich beziehungsweise gänzlich unbedeckte Frauen sind darin im Vordergrund platziert, während im Mittelgrund eine ältere Frau die jungen Damen einer männlichen Figur anpreist. Hinter einem noch halb geöffneten Vorhang am linken Bildrand

<sup>957</sup> Zu erwähnen sind hier verschiedene Romane: Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris 1838–1846; Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris 1848; Edmond de Goncourt, *La fille Elisa*, Paris 1877; Joris-Karl Huysmans, *Marthe. Histoire d'une fille*, Paris 1878 und Émile Zola, *Nana*, Paris 1880. Grundlegend zur Prostitution als sozio-kulturelles Phänomen: Alain Corbin, *Les filles de nocés. Misères sexuelles et prostitution. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris 1978. Zur Prostitution als Thema der Kunst siehe *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850–1910*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 2015.

ist ein Freier zu sehen, der sich gerade in Begleitung einer Prostituierten zurückzieht, wodurch die Fortsetzung der Szene angedeutet wird. Auf das Gemälde, das von den zeitgenössischen Kommentatoren als Verstoß gegen die Moral empfunden wurde,<sup>958</sup> griff Gérôme im Laufe seiner Karriere mehrfach zurück. Die stehende, dem Publikum zugewandte Figur, bereitete etwa die sich entkleidende Nyssia in *Le Roi Candaules* (1859) vor, die wiederum von Gérôme später auch plastisch umgesetzt wurde.<sup>959</sup> Von den horizontal lagernden Frauenfiguren ist insbesondere die den Betrachter\*innen am nächsten positionierte bemerkenswert, da sie, wie *Corinthe*, viel Schmuck an ihrem sonst nackten Körper trägt. Dabei sind insbesondere die Fußkettchen, die beide Knöchel der Liegenden umspielen, und die Gérôme ebenfalls in die Plastik übertrug, Symbol für altertümliche Prostitution.<sup>960</sup>

Auch in seinem skulpturalen Œuvre hatte Gérôme schon vor *Corinthe* die Darstellung einer Prostituierten umgesetzt. Wie bereits erwähnt, realisierte er 1897 in Zusammenarbeit mit Siot-Decauville eine *Maria Magdalena* (siehe Abb. 27 / Kap. 2.1), die der Figur im Gemälde *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (siehe Abb. 25 / Kap. 2.1) entspricht.<sup>961</sup> Bereits hier bediente sich Gérôme einiger gestalterischer Elemente, die er dann später für *Corinthe* wieder aufgriff. Wie Simone Schimpf in ihrer Studie zur Magdalenenikonografie des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet hat, wird die Heilige im Zeitraum 1830 bis 1900 im Zuge profaner Bedeutungsverschiebungen bevorzugt als bekehrte Prostituierte geschildert.<sup>962</sup> Gérômes etwa 50 Zentimeter hohe Statuette zeichnet sich durch eine reizvolle Materialkombination aus Bronze und Halbedelsteinen aus.<sup>963</sup> Über polychrome Bemalung, Vergoldung und unterschiedlich farbige Patinierungen wurden in der Plastik vielfältige koloristische Effekte herausgearbeitet (Abb. 143). *Maria Magdalena* steht auf hohen Kothurnen streng aufrecht, die linke Hand hat sie hieratisch zum Gruß erhoben, in der rechten hält sie ein Palmwedel. Der traditionellen Ikonografie entsprechend trägt die reuige Sünderin ihr langes Haar offen und ist in ein luxuriöses rotes Gewand mit weiten Ärmeln gehüllt, wobei die sorgsam ziselierte und vergoldete Bronze einen schweren Brokatstoff evoziert. Separat gegossene Ringe und Armreifen, ein breiter Gürtel, um die Hüften gelegte Bänder und ein auffälliger Kopfputz runden ihr aufreizendes Äußeres ab. Laut Ackerman und anderen ist die biblische Figur im Kostüm einer

958 Siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, S. 58–60 und Kepetzi 2009, S. 143–149.

959 Zum Gemälde siehe Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 43 und Ackerman 2000, Kat. III. Zur plastischen Umsetzung siehe *Nu se dévoilant*, Ackerman 2000, Kat. Sc. 73.

960 Elizabeth Abbott, *Histoire universelle de la chasteté et du célibat*, übers. von Paule Pierre, Paris 2003, S. 87.

961 Siehe Kapitel 2.1.2.

962 Simone Schimpf, *Profanierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2007, insb. S. 135–151.

963 Neben der hier abgebildeten Version existiert eine weitere, in welcher Kopf, Arme und Füße aus Marmor gebildet sind, was den polychromen Effekt zusätzlich steigert, vgl. URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/gold-the-midas-touch/jean-leon-gerome-mary-magdalene> [Letzter Zugriff: 11.11.2022].



Abb. 143. Siot-Decauville (nach Jean-Léon Gérôme), *La Madeleine*, Detail, 1897, vergoldete und patinierte Bronze, Marmor, teilweise bemalt, Halbedelsteine, farbiges Glas, H. 50,5 cm, Europäische Privatsammlung

„nahöstlichen Prostituierten“ dargestellt.<sup>964</sup> In einem Ausstellungskatalog des Musée d'Art et d'histoire du Judaïsme wird hingegen von festlicher Kleidung, die von jüdischen Frauen in Marokko bei Hochzeiten getragen wurde, gesprochen.<sup>965</sup> Wie für Gérôme üblich, hat er verschiedene disparate Quellen in seine Gestaltung einfließen lassen. Der breite Gürtel mit der kreisrunden, aufwendig verzierten Schnalle stammte aus der Sammlung des Künstlers, wie auf einer der Fotografien seines *atelier salon* zu sehen ist (siehe Abb. 66 / Kap. 2.3): An der getäfelten Wand hängt das Objekt rechts neben der Ansammlung von Waffen und Schwertern und unter einem orientalischen Turbanhelm. 1897 nutzte er das Artefakt schon einmal für ein Gemälde einer weiblichen Figur, die er über den Titel des Bildes nach Kairo verortete.<sup>966</sup> Der komplizierte Kopfsputz *Maria Magdalenas* mit der merkwürdigen radförmigen Verzierung

964 „Vêtue de la robe très raffinée d'une prostituée du Proche-Orient au XIX<sup>e</sup> siècle“, Ackerman 2000, Kat. Sc. 42; „Very different is the hieratic Mary Magdalene dressed as a Middle-Eastern harlot“, Édouard Papet, in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 181, S. 312.

965 *Les juifs dans l'Orientalisme*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2012, Kat. 23.

966 *Femme du Caire à sa porte*, 1897, Öl auf Leinwand, 82 × 67 cm, Syracuse, New York, University Art Collection. Vgl. Ausst.-Kat. Paris 2012, Kat. 23.



Abb. 144. *Dama d'Elche*, 5.–4. Jh. v. Chr., Kalkstein, H. 53 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional de España

über den Ohren erinnert an die *Dama d'Elche* (Abb. 144) und scheint somit auch an ein reales Artefakt angelehnt, das 1897 in Spanien gefunden, aber durch den französischen Archäologen Pierre Paris wenige Monate später in die französische Hauptstadt gebracht und im Louvre ausgestellt wurde.<sup>967</sup> Die Kalksteinbüste wurde als Paradebeispiel für eine Melange der Stile, eine Synthese griechischer und orientalischer Einflüsse begriffen.<sup>968</sup> An Gérômes *Maria Magdalena* wird deutlich, wie der Künstler versuchte, der Darstellung einen ethnografischen Charakter zu verleihen und die Figur in einen nahöstlichen Kontext einzuordnen. Sein Bestreben ähnelt dem Ansatz, den der Maler James Tissot etwa im selben Zeitraum verfolgte. Für das in Tours

<sup>967</sup> 1941 wurde die Büste von Pétain an Franco zurückgegeben und befindet sich seitdem im Museo Arqueológico Nacional de España.

<sup>968</sup> Vgl. Papet 2009, S. 81. Siehe hierzu auch Paul Jamot, „Le buste d'Elche“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1898/1, S. 239–250.

ansässige Verlagshaus A. Mame et fils gestaltete Tissot ein illustriertes Evangelium mit dem Titel *La vie de notre Seigneur Jésus Christ*.<sup>969</sup> Die darin enthaltenen Darstellungen, darunter eine Maria Magdalena in ähnlich reicher Gewandung wie in Gérômes Adaption, sind von einem historisch-kulturellen Interesse geprägt, das darauf abzielt, die Heilsgeschichte ‚korrekt‘ abzubilden.<sup>970</sup> Die neuesten archäologischen Erkenntnissen und ethnografischen Studien ließ Tissot nicht nur über die Bilder einfließen, sondern auch über zusätzliche separate Textkästen, die detaillierte Erklärungen über Sitten und Gebräuche des Orients lieferten. Gérôme hingegen nutzte wie schon bei *Tamerlan* eine Fülle an verschiedenen kostbaren Materialien, um seine *Maria Magdalena* aufzuwerten und die Figur der bekehrten Dirne in einem orientalischen Kontext zu verorten: Das luxuriöse Gewand und die feingliedrigen Geschmeide werden mit Erotik und Prostitution in Verbindung gebracht; die Materialität spiegelt Kostbarkeit und Exotik, wie es am Beispiel von *Corinthe* weiter auszuführen gilt.

### Verführerische Körperlichkeit: Schminke und Schmuck

In ihrer stillgestellten Pose und Mimik vermittelt *Corinthe* keinen narrativen Inhalt, sondern lädt diejenigen, die sie betrachten, dazu ein, das Auge auf die schöne Form, die zusätzlich durch polychrome Bemalung und glitzernde Materialkontraste gesteigert wird, zu lenken. Der Hauch des Anrühigen, der *Corinthe* umweht, wird maßgeblich durch die Evokation von Schminke im Gesicht des weiblichen Aktes unterstrichen. Im polychromen Gips lässt sich deutlich nachvollziehen, wie der Künstler die Konturen der Augen mit schwarzen Strichen hervorhob, sodass sie wie mit Kajal nachgezogen erscheinen, die Lippen wie mit rotem Lippenstift betonte und die Wangen wie mit Rouge rötete (Abb. 140).

In der Person von Charles Baudelaire hat das 19. Jahrhundert einen bedeutenden Apologeten der Schminke. Der Dichter betrachtete es als die Pflicht der Frauen, sich mittels Kosmetik und Schmuckstücken zu ‚veredeln‘.<sup>971</sup>

„Das Rot und das Schwarz bedeuten das Leben, ein übernatürliches, sehr stark betontes Leben; dieser schwarze Rahmen macht den Blick tiefer und besonderer, gibt dem Auge entschiedener das Wesen eines Fensters, das mit dem Ausblick auf das Unendliche offensteht; das Rot, das

969 James Tissot, *La vie de Notre Seigneur Jésus-Christ illustrée par 365 aquarelles de J.J. Tissot*, 2 Bde., Tours 1896–1897.

970 Vgl. Schimpf 2007, S. 161–166.

971 „Die Frau ist ganz in ihrem Recht, und sie erfüllt sogar eine Art Pflicht, wenn sie das Bestreben hat, magisch und übernatürlich zu erscheinen; sie soll erstaunlich sein und voller Reiz; ein Götzenbild, muß sie mit Gold sich schmücken, auf daß sie angebetet werde. So muß sie denn allen Künsten die Mittel entleihen, sich über die Natur hinwegzuheben; denn um so leichter wird sie die Herzen unterjocht, wird sie die Geister jäh betroffen sehen.“ Baudelaire 1988, S. 38 f.

#### 4 Zerrbilder der Antike: Exemplarische Untersuchungen ausgewählter Werke

auf dem Äpfelchen der Wange flammt, verstärkt noch die Klarheit, in der das Rund des Auges leuchtet, und fügt zu einem schönen Frauenantlitz die mysteriöse Leidenschaft der Priesterin“,

schrieb er in seinem „Lob der Schminke“. <sup>972</sup> Für Baudelaire, der seine Betrachtung nicht nur an Frauen der sogenannten guten Gesellschaft, sondern gleichermaßen an „Halbweltdamen“ entwickelte, zählte nicht die Natürlichkeit, sondern vielmehr der Effekt der verführerischen Wirkung. Die Praxis des Schminkens war im 19. Jahrhundert noch eindeutig mit der Demi-monde, zu der die Prostituierten und auch die Schauspielerinnen gehörten, verbunden, wie unter anderem Édouard Manet in seinem skandalumwobenen Werk *Nana* bildhaft in Szene setzte. <sup>973</sup> „Die wohlerzogene Dame aus bürgerlichem Hause jedoch benutzte nur Riechsalz, ein leichtes erfrischendes Parfum und ein wenig Puder“, führt Renate Lohse-Jasper in ihrer *Kulturgeschichte der Schminkkunst* aus. <sup>974</sup>

Die Charakterisierung *Corinthes* als Prostituierte drückt sich außerdem entscheidend über die üppigen Schmuckelemente aus, mit denen ihr ansonsten nackter Körper verziert ist: Das geschminkte Haupt wird von einem Diadem sowie Ohrringen und Schläfengehängen gerahmt; das Dekolleté von gleich zwei Halsketten betont; mehrere Reifen sind am linken Oberarm und den Handgelenken angelegt; den rechten Fußknöchel umspielt ein Kettchen und Finger und Zehen sind mit Ringen versehen. <sup>975</sup> In der Rückansicht der Skulptur zeigt sich zudem, dass neben der rechten Gesäßhälfte *Corinthes* ein aus mehreren rechteckigen und mit Reliefs verzierten Elementen zusammengesetzter Gliedergürtel liegt, der an zwei Seiten vom Abakus, der konkav geschwungenen Deckplatte des Kapitells, herunterhängt. Über das wie zufällig dort abgelegte Kleidungsaccessoire wird einerseits das Ausgezogen-Sein der weiblichen Figur hervorgehoben, andererseits durch das in den Raum hineinragende Objekt der Illusionismus betont. Auf der Vorderseite erfüllt der linke Fuß, dessen Zehen sich um den Kapitellabschluss legen, einen vergleichbaren Realitätseffekt. Gérôme kombinierte in seinem Werk die Verführungskraft der durch die polychrome Bemalung suggerierten nackten und geschminkten Haut mit Begehrlichkeiten weckendem Geschmeide. So lenkt etwa der prächtige Halsschmuck mit dem großen grün-bläulich schimmernden Anhänger den Blick auf die entblößten Brüste, wobei der Materialkontrast von evozierter zarter und warmer Haut und kalter, metallischer Bronze beziehungsweise funkelnden Steinen einen taktilen Reiz erzeugt. <sup>976</sup>

---

<sup>972</sup> Ebd., S. 39.

<sup>973</sup> Édouard Manet, *Nana*, 1877, Öl auf Leinwand, 154 × 115 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

<sup>974</sup> Renate Lohse-Jasper, *Die Farben der Schönheit. Eine Kulturgeschichte der Schminkkunst*, Hildesheim 2000, S. 80.

<sup>975</sup> Die einzelnen Schmuckstücke und ihre Zusammenstellung lassen sich am besten in der Bronze-Edition (Abb. 141) studieren, da sowohl im Originalgips als auch in der großformatigen Marmorversion verschiedene Elemente nicht mehr erhalten sind.

<sup>976</sup> Beschrieben wurde die erotische Wirkung eindrücklich von Charles Baudelaire, siehe das Gedicht „Das Geschmeide“ [*Les bijoux*], in: ders., *Die Blumen des Bösen*, aus dem Franz. von Simon Werle, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 410–413. Vgl. Papet 2009, S. 81.

Gérôme, selbst Sohn eines Goldschmiedes und Juweliers, räumt den dekorativ gestalteten metallischen Elementen einen hohen Stellenwert ein. Die separat angefertigten Preziosen, mit denen *Corinthe* an allen Gliedmaßen reichlich behangen ist, haben großen Einfluss auf die Wirkung der Skulptur. Der Künstler ließ die verschiedenen Stücke von dem Pariser Bronze-Gießer Adrien-Aurélien Hébrard anfertigen.<sup>977</sup> Wie für Gérôme typisch, lassen sie sich auf antike Originale zurückführen und unterstreichen so den Authentizitätsanspruch der Darstellung, obwohl sie anachronistisch zusammengestellt sind. In seiner Studie zu *Corinthe* hat Édouard Papet bereits den Großteil der Vorlagen für die Schmuckstücke identifizieren können.<sup>978</sup> Als Hauptvorlagenquellen dienten Gérôme griechische und etruskische Artefakte aus der Sammlung Campana im Louvre<sup>979</sup> und eine reich illustrierte Publikation des Pariser *bijoutier* Eugène Fontenay über die Geschichte des Schmucks, die 1887 kurz nach dessen plötzlichem Tod posthum veröffentlicht wurde.<sup>980</sup> Für antiken Schmuck hatte sich Gérôme schon seit Längerem interessiert, wie am Beispiel der *Danseuse à la pomme* (siehe Abb. 83 / Kap. 3.2) ersichtlich wird. In der Version aus Elfenbein und polychromierten Marmor trägt die Tänzerin einen goldenen Anhänger, der ebenfalls ein Objekt aus der Campana-Sammlung kopiert, das zudem auf der Haupttitelseite von Fontenays Schrift abgebildet wurde.<sup>981</sup>

Während einige Objekte nahezu identisch nach den Originalen rekonstruiert sind, beispielsweise die Tauben-Ohringe, das Schläfengehänge und der Fingerring in Form einer Schlange (Abb. 145–147),<sup>982</sup> sind andere, wie am Beispiel der Halsketten deutlich wird, aus Elementen

977 Die Anfertigung der Schmuckteile von Hébrard wird anhand mehrerer Rechnungen belegt, siehe die Rechnungen vom 19. Juni und 8. Oktober 1903, Paris, Musée d'Orsay, Documentation, Fonds Gérôme-Morot. Zur *fonderie* Hébrard siehe Lebon 2003, S. 182–188.

978 Papet 2009, S. 79–81.

979 Zur Sammlung Campana siehe *Un rêve d'Italie. La Collection du marquis Campana*, hg. von Françoise Gaultier, Laurent Haumesser und Anna Alekseevna Trofimova, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2018; zu den von Giampietro Campana zusammengetragenen Schmuckstücken siehe insb. S. 200 f. Als Vorlagen für den Schmuck von *Corinthe*, die aus der Sammlung des Louvre stammen, identifiziert Papet die folgenden Objekte: Diadem, Inv.-Nr. Bj 111; Ring in Form einer Schlange, Inv.-Nr. Bj 1140.

980 Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, ARK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34122412>. Fontenay zeigte sich in seinen eigenen Schmuckkreationen ebenfalls stark von antiken Artefakten beeinflusst, siehe beispielsweise die Halskette in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, ca. 1870, Inv.-Nr. 1987.252. Als Vorlagen für den Schmuck von *Corinthe* bestimmt Papet in der Publikation die folgenden Objekte: Ohringe in Form von Tauben, Abb. S. 109; Schläfengehänge, Abb. S. 96; Löwenkopfanhänger der Halskette, Abb. S. 167; Halsketten mit Amphoren-Anhängern, Abb. S. 159.

981 Anhänger in Form des Kopfes des Flussgottes Acheloos, 480 v. Chr., Gold, H. 4 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Bj 498. Siehe Fontenay 1887, Haupttitelseite und S. 163; Ausst.-Kat. Paris 2018b, Kat. 499 und 501; Ausst.-Kat. Los Angeles / Paris / Madrid 2010, Kat. 180, S. 312.

982 In Papet 2009 nicht aufgeführt, aber mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus Fontenays Publikation entlehnt sind die Ringe, die *Corinthe* am rechten kleinen Finger und linken Mittelfinger trägt. Fontenay beschreibt sie als „De minces cordelettes parallèlement accolées formeront un ruban qui, après s'être roulé en une spirale de trois ou quatre tours (no. 495), sera terminé à chacune de ses extrémités par un petit mascaron dont l'aspect uni fera ressortir le ton mat de l'anneau.“ Fontenay 1887, S. 32, Abb. S. 31.

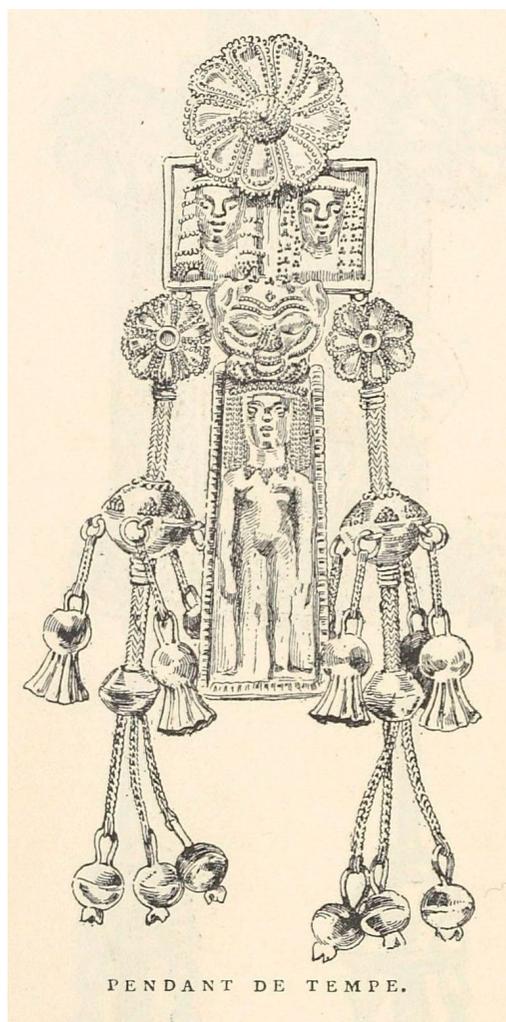
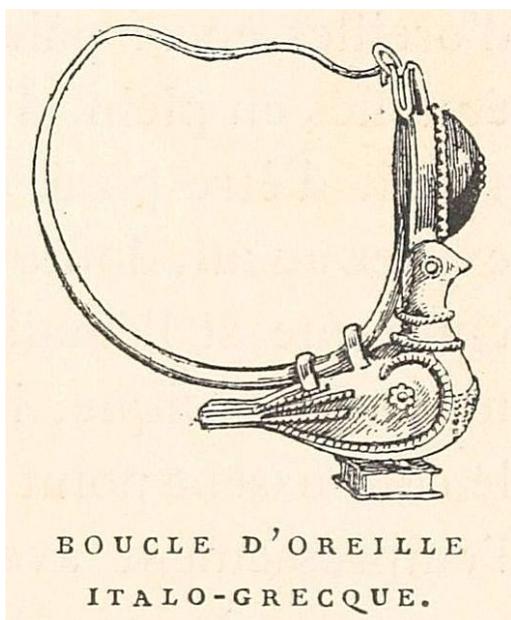


Abb. 145. (oben links) François-Louis Saint-Elme Gautier, *Boucle d'oreille italo-grecque*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 109

Abb. 146. (rechts) François-Louis Saint-Elme Gautier, *Pendant de tempe*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 96

Abb. 147. (unten links) Fingerring in Form einer Schlange, Süditalien, 4. Jh. v. Chr., Gold, Durchmesser 1,9 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

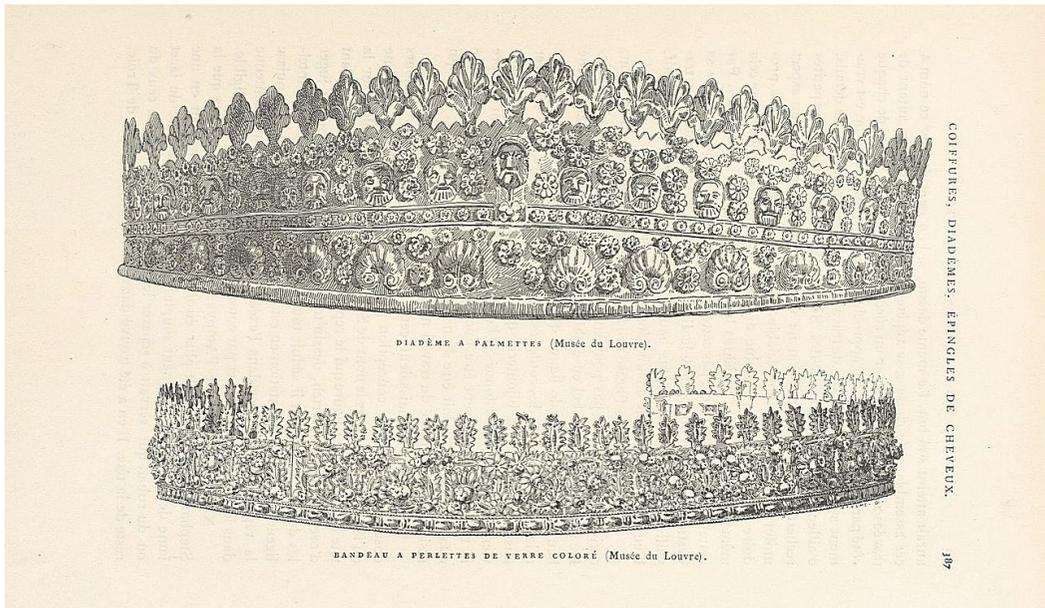


Abb. 148. François-Louis Saint-Elme Gautier, *Diadème à palmettes (Musée du Louvre)* und *Bandeau à perlettes de verre coloré (Musée du Louvre)*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 387

verschiedener antiker Artefakte zusammengesetzt worden.<sup>983</sup> Als Vorlage für das Diadem nennt Papet eine Nachahmung aus dem 19. Jahrhundert, die mit der Sammlung Campana in den Louvre gelangt sei.<sup>984</sup> Es scheint jedoch wahrscheinlicher, dass Gérôme ein anderes Objekt aus dem Louvre, das ebenfalls in Fontenays Publikation, abgebildet ist, als Vorbild nutzte (Abb. 148). Gegenüber dem kleinteilig gestalteten Original ist die Gliederung des Kopfschmucks von *Corinthe* zwar deutlich vereinfacht, aber der Palmettenfries ist ebenso übernommen wie das innere Band gleichmäßig angeordneter Blüten und die Männermaske. Das in der Marmorversion in einem knalligen Grün emaillierte Feld ist vom Künstler frei gewählt worden. Es unterstützt die Sichtbarkeit von einem distanzierten Standpunkt, die Fontenay als wichtigstes Kriterium für eine gelungene Diademgestaltung definiert.<sup>985</sup>

983 Vgl. Papet 2009, S. 79 f., Abb. 12–13. In Bezug auf die Halskette mit Brustmedaillon und Löwenkopfhängern sind Papets Recherchen durch die Benennung eines weiteren Vorbilds zu ergänzen: Die hängenden Amphoren hat Gérôme vermutlich von einer griechischen Kette, die laut Fontenay in Kertsch gefunden wurde, übernommen, vgl. Fontenay 1887, S. 173.

984 Papet 2009, S. 79, Abb. 9.

985 Fontenay 1887, S. 388: „Or un diadème est destiné à produire son effet à une certaine distance. Il doit donc offrir, par cela même, des lignes, des divisions larges et facilement intelligibles. Par cette raison, je ne trouve pas cette pièce réussie, au point de vue de sa destination, et je lui préfère le diadème tout or si sommairement

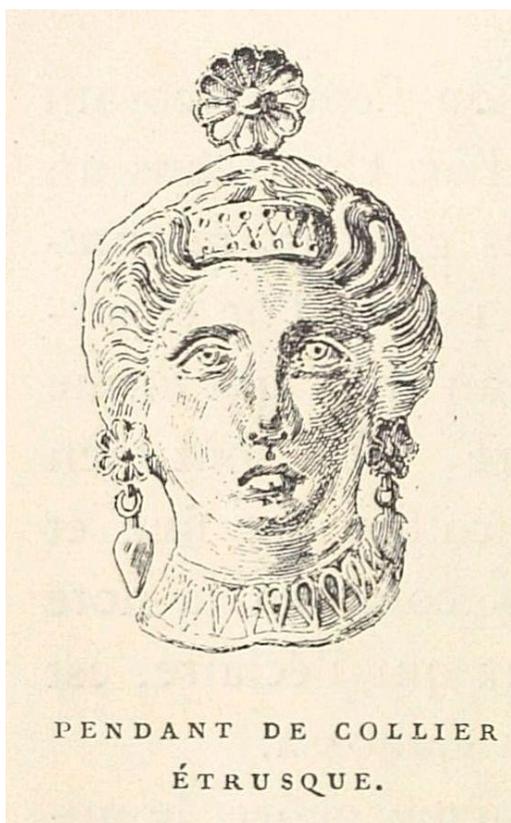


Abb. 149. François-Louis Saint-Elme Gautier, *Pendant de collier étrusque*, abgebildet in: Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris 1887, S. 170

Das für den europäischen Blick ungewöhnliche Fundstück, das Schläfengehänge (*pendant de tempe*), warf – und wirft bis heute – in Bezug auf seine Funktion und die exakte Anbringung Fragen auf.<sup>986</sup> Gérôme folgte Fontenays These, dass es in den Haaren befestigt wurde, und rahmte damit *Corinthes* Gesicht. Der Künstler kopierte den mehrgliedrigen Aufbau und die Kombination von Einzelformen und Reliefplatten bis ins kleinste Detail. Deutliche Abweichungen werden jedoch in der weiblichen Figur in der hochrechteckigen Reliefplatte, die von den Klauen einer Raubkatze gehalten wird, sichtbar. Das archaische Körperbild des Originals unterzog Gérôme in seiner Version einer Aktualisierung in Hinblick auf das Frauenbild des 19. Jahrhunderts und gab der Figur wallende Haare, breite Hüften und deutlich hervortretende Brüste. Das Blumenmotiv, das in dem antiken Gehänge als Bindeglied fungiert, griff er auch im Diadem und im Kapitell der korinthischen Säule wieder auf, wodurch trotz der heterogenen Vorlagen ein kohärentes Bild erzeugt wird. Die Idee für *Corinthe* scheint selbst von einem der Schmuckstücke, das in

Fontenays Publikation wiedergegeben wurden, abgeleitet: Ein Ketten-Anhänger in Form einer weiblichen Büste, den der duc de Luynes dem Louvre schenkte, erinnert stark an das in *Corinthe* verkörperte, reich geschmückte Frauenbild (Abb. 149).

Indem der Künstler die dekorative Kunst der Schmuckherstellung der Bildhauerei ebenbürtig erscheinen lässt, bricht er erneut mit Konventionen der Gattung Skulptur. Karina Türri etwa hat ausgeführt, wie der Einsatz ‚realer Attribute‘, das klassische Ideal der autonomen

---

travaillé, dont j'ai cherché plus haut à faire ressortir le mérite décoratif, bien qu'il ne renferme aucun détail attachant.“

986 Vgl. Fontenay 1887, S. 92–95. Im Online-Katalog des Louvre wird ein ganz ähnliches Objekt, das ebenfalls bei Fontenay als Schläfengehänge abgebildet ist (S. 95), als „applique de vêtement“ erfasst, ARK: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010256408>.

Statue überschreitet.<sup>987</sup> Zwar war Gérôme nicht der erste, der diesen Weg verfolgte,<sup>988</sup> doch sucht die Fülle der abnehmbaren Schmuckstücke und der durch die Bemalung des Marmors erzielte Realismus *Corinthes* seinesgleichen. Die Kombination von Akt und Schmuck kann als Prozess der Objektifizierung beschrieben werden,<sup>989</sup> in dem die Begehrlichkeit der dekorativen Schmuckstücke und des nackten Frauenkörpers zusammengeführt werden. Dahinter steht die prominent von Charles Baudelaire formulierte und im Paris der Jahrhundertwende weit verbreitete Auffassung „Alles, was das Weib schmückt, alles, was dazu dient, seine Schönheit in das hellste Licht zu setzen, bildet einen Teil des Weibes selber“.<sup>990</sup> Der Warencharakter, der mit der Objektifizierung verbunden ist, schließt an die inhaltliche Auslegung der Figur als Prostituierte an. Wie Peter Bürger, Walter Benjamins Notizen zur Prostitution in seinem *Passagen-Werk* querlesend, schreibt, ist die Prostituierte „Ware und Verkäuferin der Ware in einem“.<sup>991</sup>

### Erotischer Orientalismus

Mit der bunten Farbbigkeit und der über den Schmuck betonten materiellen Üppigkeit werden in *Corinthe* ähnliche Register bedient und mit dem Orient verknüpft wie in *Bellone*. J. Dieulafoy, Autor des monatlich erscheinenden Gesellschaftsblattes *Le Correspondant*, klassifiziert *Corinthe* etwa als „une statue colorée de Gérôme, que j’aurai prise pour une idole indienne“.<sup>992</sup> Während *Bellone* allerdings den Gewalt konnotierten Orient auslotet, setzt *Corinthe* den im Rahmen des Orientalismus parallel stattfindenden und ebenso wirkmächtigen Bereich der Erotik in Szene.<sup>993</sup> In der Darstellung des Sitzenden, exotisch und luxuriös geschmückten Aktes schließt Gérôme an Bildformeln an, die für die Femme fatale gefunden wurden.<sup>994</sup> So erinnert seine Skulptur stark an weibliche Figuren von Gustave Moreau, etwa *Messaline*.<sup>995</sup> *Corinthe* als Verkörperung der luxuriösen Kurtisanen der antiken

987 Türri 1994, S. 26–39.

988 Als Vorreiter hebt Türri Clésingers *Sappho* (1864) und *Cléopâtre* (1868) hervor, ebd., S. 26–28.

989 Zur Objektifizierung des weiblichen Körpers in der Kunst und Literatur des späten 19. Jahrhunderts siehe Peter Bürger, „Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 52–57.

990 Baudelaire 1988, S. 34. Vgl. mit einer moderneren Übersetzung Birgit Haase, „Une toilette vaut un tableau – Impressionismus und Mode“, in: Ausst.-Kat. Bremen 2005, S. 228–237, hier S. 234. Strukturell ist die Objektifizierung des weiblichen Körpers auch schon in *Tanagra* angelegt, siehe Kapitel 4.2.3 in dieser Arbeit.

991 Bürger 2005, S. 52.

992 J. Dieulafoy, „Les Salons de 1904 – le Salon des Artistes français“, in: *Le Correspondant*, April 1904, S. 481f., zit. nach Papet 2009, S. 82.

993 Neuere Beiträge zur Diskussion der Verbindung von Orientalismus und Erotik bietet DelPlato / Codell 2016.

994 Zur Femme fatale siehe Sabine Haupt, „Die Femme Fatale“, in: Betsy van Schlun und Michael Neumann (Hg.), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Regensburg 2008, S. 141–161; Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990 und Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [1930], 4. Aufl., München 1994, Kap. IV, „La Belle Dame sans Merci“, S. 167–250 und S. 251–267.

995 Gustave Moreau, *Messaline*, 1874, Aquarell, 57 × 35 cm, Paris, Musée Gustave Moreau. Vgl. Papet 2009, S. 81.

Stadt, die – wie in den oben genannten Zitaten angedeutet – den ein oder anderen Mann in den Ruin getrieben haben sollen, bedient den im fin-de-siècle dominanten Typus der geheimnisvollen fatalen Verführerin, die männliche Wunsch- und Angstvorstellungen in sich vereint.

Der Zusammenschluss von Religion und Sexualität im Kontext der für das antike Korinth geschilderten Tempelprostitution hat „die Gelehrtenwelt seit dem 19. Jahrhundert fasziniert und abgestoßen zugleich“.<sup>996</sup> Das Fantasma der *hieroduloi*, der heiligen Prostituierten, ist fast immer mit der Annahme verbunden, dass der Brauch aus dem Orient stamme.<sup>997</sup> Im *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments* von Charles Daremberg und Edmond Saglio wird unter den Stichwort „hieroduli“ angemerkt:

„Celles de Corinthe surtout étaient célèbres ; on a supposé avec raison que le désir de favoriser les rapports commerciaux avec les villes d'Orient fut pour beaucoup dans l'adoption, par cette cité cosmopolite et corrompue, d'un usage qui répugne d'ailleurs au génie hellénique.“<sup>998</sup>

Grundlegend für die Verortung des Ursprungs der Tempelprostitution im Orient ist der Text eines weiteren antiken Autors: Der griechische Geschichtsschreiber, Geograf und Völkerkundler Herodot berichtet im ersten Buch seiner *Historien* über Praktiken im Mylitta-Aphrodite Tempel zu Babylon. Ihm zufolge mussten sich alle Frauen des Landes einmal in ihrem Leben in diesem Tempel gegen Geld einem Fremden hingeben. Er beschreibt Horden von Frauen, die sich in den Gängen des Tempels einfanden und den Ort erst wieder verlassen durften, wenn einer der dort umherlaufenden Männer ihnen Geld in den Schoß geworfen und sie somit ausgewählt hatte.<sup>999</sup>

Literarische Quellen wie diese regten die Fantasie Gérômes und seiner Zeitgenossen an. Mit *Corinthe* schuf er eine Personifikation jener sagenumwobenen Stadt und spann Herodots Narrativ weiter, indem er über die bereits erwähnten Schmuckteile eine Nähe zum Orient herstellte. Insgesamt variieren die geografischen Ursprünge der ausgewählten Objekte zwar, doch

---

996 Siehe hierzu Stephanie Lynn Budin, *The Myth of Sacred Prostitution*, Cambridge 2008; Tanja S. Scheer (Hg.), *Tempelprostitution im Altertum. Fakten und Fiktionen*, Berlin 2009, S. 9. Die aktuelle archäologische Forschung zweifelt die tatsächliche Existenz von Formen der Tempelprostitution in der Antike jedoch an.

997 Tanja S. Scheer, „Tempelprostitution in Korinth?“, in: dies. 2009a, S. 221–266, hier S. 226. Ausführlich hierzu siehe Julia Assante, „From Whores to Hierodules. The Historiographic Invention of Mesopotamian Female Sex Professionals“, in: Alice A. Donohue und Mark D. Fullerton (Hg.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge/ New York 2003, S. 13–47.

998 Charles Daremberg und Edmond Saglio (Hg.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*, Bd. 3, erster Teil, Paris 1900, S. 171–174, hier S. 173. Vgl. Papet 2009, S. 77f.

999 Herodot, *Historien. Deutsche Gesamtausgabe*, neu übers., hg. und erl. von Heinz-Günther Nesselrath, 5. vollkommen neu bearb. Aufl., Stuttgart 2017, S. 105f. Vgl. Papet 2009, S. 78.

haben sie gemein, dass sie als griechische beziehungsweise etruskische Kreationen interpretiert wurden, deren Stil auf den Austausch mit dem Orient verweist.<sup>1000</sup> Am deutlichsten wird dieser Aspekt in dem auf Rhodos gefundenen Gehänge (Abb. 146). Die Insel in der Ägäis zählte um 600 vor Christus zu den wichtigsten Umschlagsplätzen zwischen dem antiken Griechenland und dem Nahen Osten.

Auch Édouard Papet hat auf die sich in *Corinthe* manifestierende Fusion von Antike und Orient bereits hingewiesen. Allerdings sind die Ausmaße, mit denen Gérôme diese Fusion auch materiell ins Bild setzte, noch weitreichender als von Papet angenommen, da sie darüber hinaus mit der archäologischen Forschung des 19. Jahrhunderts verknüpft sind, deren Erkenntnisse der Künstler, wie bereits dargelegt, eng verfolgte. In seinen Ausführungen hat Papet schon verschiedene ikonografische Vorbilder benannt und darauf hingewiesen, dass die Körperhaltung, in welcher der weibliche Akt wiedergegeben ist – im Schneidersitz mit aufgestelltem linken Fuß, sodass das Knie des linken Beines spitz nach oben zeigt –, eng verknüpft ist mit einem vermeintlichen orientalischen Habitus. In *L’Odalisque* (1902–1903), eine der unzähligen Hamam-Szenen des Künstlers, wählte Gérôme ein sehr ähnliches Sitzmotiv.<sup>1001</sup> Gegenüber der Darstellung der Haremsdame zeichnet sich *Corinthes* Haltung allerdings durch eine größere Strenge aus. Die polychrome Bemalung des Marmors und die deutlich betonte Bauchfalte erinnern weiterhin an den *Sitzenden Schreiber*, der 1850 von dem französischen Archäologen Auguste Mariette in Ägypten gefunden wurde und sich seit 1854 in der Sammlung des Louvre befindet (Abb. 150).

Das Land am Nil erweckte insbesondere nach Napoleons Ägyptenfeldzug von 1798 in Frankreich größtes Interesse. Die sich entwickelnde Ägyptologie nahm im 19. Jahrhundert bedeutenden Einfluss auf die Rezeption der griechischen Antike, wie sich unter anderem an der Beurteilung bestimmter Architekturelemente zeigt. Das *Larousse Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* verweist im Eintrag zum Begriff „Kapitell“ in Bezug auf die korinthische Ordnung darauf, dass in der zeitgenössischen archäologischen Forschung die Meinung bestehe, dass das korinthische Kapitell aus ägyptischen Vorbildern entwickelt worden sei. Die Innovationskraft der griechischen Antike möchte man dadurch jedoch nicht geschmälert wissen. So wird gleich im Anschluss Toussaint-Bernard Émeric-David zitiert, um die Vorrangstellung der griechischen gegenüber der ägyptischen Antike zu verteidigen:

---

1000 Victor Champier hält im Vorwort zu Fontenays Publikation über die im Band versammelten griechischen und etruskischen Stücke fest: „Le seul peuple qui ait montré autant de goût peut-être que les Grecs, dans la fabrication des bijoux, c’est le peuple Étrusque, lequel semble avoir subi deux influences successives, celle de l’Asie Mineure ou de la Lydie d’abord, et celle de la Grèce déjà orientalisée, ensuite.“ Ders., „Préface“, in: Fontenay 1887, S. I–XXIV, hier S. XI.

1001 *L’Odalisque*, ca. 1902–1903, Öl auf Leinwand, 41,2 × 32,5 cm, Ocala, Florida, Appleton Museum of Art.

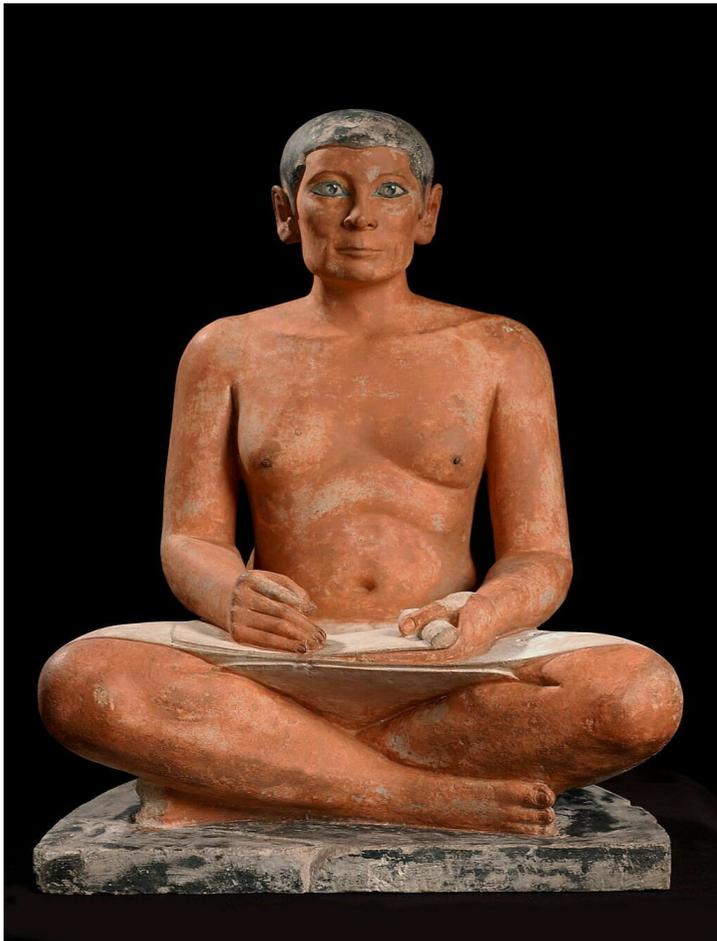


Abb. 150. *Sitzender Schreiber*, Ägypten, 2620–2500 v. Chr., Kalkstein, originale Fassung, Augen aus Bergkristall, Magnesit und schwarz gefärbter Kupfer-einfassung, Brustwarzen aus Holz, H. 53,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. E 3023

„Qu’importe, en effet [...] qu’avant Callimaque l’Égypte eût évasé la partie supérieure du *chapiteau* ? Qu’importe qu’elle l’eût orné de feuilles de lotus ou de palmier, qu’elle l’eût peint de diverses couleurs ? Depuis bien des siècles, le *chapiteau* égyptien était connu des Grecs, et cependant celui de Corinthe n’existait point encore. [...] Callimaque fit encore davantage : on peut dire qu’il créa le type lui-même, tant il y apporta de changements et de beautés nouvelles. [...] L’invention du *chapiteau* corinthien conduisit nécessairement à la création de l’ordre qui porte le même nom : œuvre du génie, du calcul et du gout, hardie entreprise dont l’Égypte était loin d’avoir conçu la pensée.“<sup>1002</sup>

1002 Lemma: „chapiteau“, in: Larousse 1869, Bd. 4, S. 963–965, hier S. 964. Siehe auch Lemma: „corinthien, ienne“, in: ebd., Bd. 5, S. 140.

Es ist denkbar, dass Gérôme den ägyptischen Ursprung des Kapitells mitdachte und daher gezielt für seine orientalisierte Korintherin ausgewählt hat. Gleichzeitig machte er mehr als deutlich, dass es sich bei der Zusammenstellung um ein Produkt seiner Imagination handelte, indem er in der Ausführung des Kapitells seine eigene künstlerische Handschrift erkennen ließ und dieses nach seinem Geschmack stilisierte: So bilden die inneren sich berührenden Voluten ein Herz, weil sie nicht, wie normalerweise üblich, senkrecht stehen,<sup>1003</sup> sondern diagonal einander zugeneigt sind. Die Herzform, die nochmals den Aspekt der Prostitution als käuflicher Liebe unterstreicht, fällt insbesondere ins Auge, weil die Voluten von den Akanthusblättern weit abgesetzt sind.

So lenkt *Corinthe* als letztes Werk des Künstlers noch einmal bewusst den Blick auf Gérômes spezifischen Ansatz: Mit dem Bezug auf Ursprungslegenden der künstlerischen Gattungen und Schriftquellen antiker Autoren wie Strabo und Herodot stellte er seine Gelehrsamkeit unter Beweis. Die Nachahmung antiker Artefakte führte zudem sein archäologisches Wissen vor Augen. Gleichzeitig betonte er über die vielfältigen Modifikationen, dass es sich um eine kreative Umsetzung handelt. Als Resultat wird die Skulptur über die Fülle an Bezügen vielfältig lesbar. So würde es auch nicht überraschen, wenn der Künstler das weiter oben genannte Zitat aus Strabos *Geographica* („NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM“) ebenfalls aufgrund seiner doppelten Lesbarkeit ausgewählt hätte. Der Eintrag im *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* zur griechischen Stadt Korinth weist neben der Bedeutung des Zitats im kulturgeschichtlichen Kontext der Prostitution auf die Verwendung im aktuellen Sprachgebrauch hin:

„Ce proverbe a pris, avec le temps un sens beaucoup plus général et signifie aujourd’hui, ce qui est presque une vérité de La Palisse,<sup>1004</sup> que tous les hommes n’ont pas la même fortune, le même esprit, le même génie. Cette allusion se fait indifféremment sous la forme latine : Non licet omnibus adire Corinthum.“<sup>1005</sup>

Somit ist *Corinthe* als letztes Werk des Künstlers auch als Behauptung seiner Person und der Superiorität seiner Kunst zu verstehen. Zu einem Zeitpunkt, an dem auch für ihn abzusehen war, dass sich das öffentliche Interesse in Richtung der Impressionisten bewegte, stellte er mit

1003 Vgl. hierzu die bekannte Rekonstruktion einer korinthischen Säule von Alphonse Defrasse, ders., *Hiéron d’Asclépios, ordre intérieur corinthien aux deux tiers d’exécution*, 1895, Tusche, 115 × 185 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, abgebildet in: Papet 2009, Abb. 8.

1004 Gemeint ist Jacques de la Palice (1470–1525), der dem Begriff „Lapalissade“ den Namen gab, womit eine allzu offensichtliche Wahrheit bezeichnet wird.

1005 Larousse 1869, Bd. 5, S. 139.

*Corinthe* noch einmal all jene Elemente zur Schau, die seinen künstlerischen Ansatz – seinen „esprit“ und sein „génie“ – ausmachen. Den florierenden Prostitutionsdarstellungen der Impressionisten, gegen die er lautstark polemisierte,<sup>1006</sup> stellte er seine antike Kurtisane, die in Formgebung und inhaltlicher Bezugsvielfalt seinem künstlerischen Ideal entsprach, entgegen. Gleichzeitig ist es Gérôme zuzutrauen, dass er in dieser Logik einen ironischen Blick auf sich selbst warf und mit der Figur der korinthischen Prostituierten auf seine Position als Künstler anspielte, dem von der zeitgenössischen Kritik immer wieder seine kommerzielle Ausrichtung zum Vorwurf gemacht wurde.<sup>1007</sup>

Wie eingangs erwähnt, erlebte Gérôme die Präsentation der großformatigen Marmorfassung im Salon nicht mehr. Sein Assistent Louis-Émile Décorchement stellte die Plastik fertig, wobei nicht bekannt ist, welche Schritte diese Fertigstellung umfasste. Als es im Salon von 1904 zur posthumen Ausstellung kam, hielt sich die kunstkritische Resonanz in Grenzen. In seiner Besprechung bezeichnete Tristan Leclère *Corinthe* als Meisterwerk und Endpunkt der polychromen Skulptur: „On pourra bien entendu trouver encore des combinaisons imprévues de polychromies, des arrangements inédits de matières diverses ; on n’ira guère plus loin ; c’est une forme d’art qui a touché à sa limite.“<sup>1008</sup>

---

1006 Siehe hierzu Gérômes Äußerungen in Bezug auf das Caillebotte-Erbe, Ackerman 2000, S. 156–158.

1007 Zuletzt verteidigte Gérôme seinen Standpunkt in einem Interview, das die kommerzielle Ausrichtung des Salons kritisch beleuchtete und 1896 im *Grand Journal* veröffentlicht wurde: „Il n’a qu’un intérêt commercial, dites-vous ? Eh ! bien, est-ce que cet intérêt n’est pas aussi sacré que les autres ? *Primo vivere*, telle est ma devise. Le peintre mange, boit, dort, s’habille comme tout le monde. Il ne peut donc pas travailler uniquement pour la gloire.“ Gérôme, zit. nach Ackerman 2000, S. 156.

1008 Tristan Leclère, „La Sculpture“, in: *Salon, Paris, 1904*, Paris 1904, zit. nach Davadie u. a. 2014, S. 126.