



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der moderne Pygmalion in der französischen Skulptur
im 18. und 19. Jahrhundert – Strategien einer lebensnahen
Darstellung des weiblichen Aktes mit besonderem Augenmerk auf die
Salonkritiken“

verfasst von / submitted by

Flucher Isabella Christine (BA)

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg
Schemper-Sparholz

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung und Forschungsstand	7
--------------------------------	---

I. DIE VERTEIDIGUNG DES WEIßEN MARMORS IM 18. JAHRHUNDERT 11

Die Académie royale de peinture et de sculpture und der Beginn der Salonkritik	11
--	----

Paragone – Der Wettstreit zwischen den Bildmedien	13
---	----

<i>Difficoltà</i> , Expressivität und der Wettstreit mit der Literatur	14
--	----

Diderots Salonkritiken und seine Freundschaft mit Falconet	17
--	----

Die Pygmalion-Skulptur von Falconet – Werkbeschreibung	18
--	----

Salonkritiken zu Falconets Pygmalion	20
--------------------------------------	----

EXKURS: Pygmalion-Mythos

Quellentext bei Ovid	22
----------------------	----

Die Wiederentdeckung des Pygmalion-Stoffes im frühen 18. Jahrhundert und die Individualisierung der Galatea als Sinnbild der Aufklärung	23
--	----

Diderots Beitrag zum Paragone-Diskurs	26
---------------------------------------	----

Die Bedeutung der Zeichnung für die Skulptur	30
--	----

Die Oberflächenstruktur der Skulptur	32
--------------------------------------	----

Paragone zwischen dem Relief und der Malerei	34
--	----

II. QUATREMÈRE DE QUINCY – EIN WEGBEREITER FÜR DIE POLYCHROMIE DES 19. JAHRHUNDERTS 37

“Le Jupiter Olympien”, Paris 1814	40
-----------------------------------	----

Quatremère zur Paragone-Debatte	42
---------------------------------	----

Der Ursprung des farbigen Geschmacks	43
--------------------------------------	----

Materialien und Farbgewohnheiten	46
----------------------------------	----

Über die polylithe Skulptur	47
-----------------------------	----

Die Goldelfenbeinstatue	49
Phidias' chryselephantine Minerva-Statue des Parthenon	50
III. POLYCHROMIE UND ANDERE STRATEGIEN ZUR VERLEBENDIGUNG DES WEIBLICHEN KÖRPERS	53
Canova in Frankreich und seine Verwendung von Farbe	53
Farbexperimente der französischen Skulptur in der Mitte des 19. Jahrhunderts	55
Pradiers Polychromie	56
Die artifizielle Polychromie	57
Der Naturabguss: „Femme piquée par un serpent“ von Clésinger, 1847	58
Vergleichende Werkbeispiele	65
„La Danseuse“ von Falguière, 1896	66
Der dionysische Pygmalion	69
Pradier und seine Bacchanten	70
„Danse“ von Carpeaux, 1869	72
Weiterentwicklung der artifiziellen Polychromie	74
John Gibson als Nachfolger Canovas	74
„Venus mit goldenem Haar“ von Arnaud, 1863	76
Polylithie – Die natürliche Polychromie	77
Die Goldelfenbein-Statue im 19. Jahrhundert: Smart und Gérôme	78
Cordiers „ethnologische Bildnisse“	80
„Angelica“ von Carrier-Belleuse, 1866	82
„Cléopâtre“ von Clésinger, 1869	82
„La Nature se dévoilant devant la Science“ von Barrias, 1899	83
„Das Mädchen aus Bou-Saada“ von Barrias, 1890	84
„La Reine de Saba“ und „Salammbô“ von Ferrary, 1892 und 1899	84
„Femme au singe“ von Alaphilippe, 1908	85

<u>Der medienübergreifende Pygmalion: Jean-Léon Gérôme</u>	<u>86</u>
<u>Die Skulptur in und aus der Malerei</u>	<u>86</u>
<u>„Tanagra“ – Eine archäologische Hommage</u>	<u>88</u>
<u>„Pygmalion und Galatea“</u>	<u>90</u>
<u>„Joueuse de boules ou Danseuse aux trois masques“, 1902</u>	<u>92</u>
<u>„Corinthe“, um 1903</u>	<u>92</u>
 <u>Kritik an der Nähe zum Wachsfigurenkabinett</u>	 <u>93</u>
 <u>Rodin und seine Pygmalioninterpretation als Gegenentwurf zu Gérôme</u>	 <u>95</u>
 Zusammenfassung	 99
Literaturverzeichnis	103
Abbildungsverzeichnis	107
Abbildungen	109
Abstract	133

Einleitung und Forschungsstand

Diese Masterarbeit ist ein Versuch, Studien zur Skulptur in Frankreich des 18. und des 19. Jahrhunderts in einen engeren Zusammenhang zu bringen, als dies bisher der Fall war. Die Bedeutung des Naturalismus steht dabei im Fokus meiner Forschungen. Dabei bietet sich der Pygmalion-Mythos als geeigneter Ausgangspunkt an, um über die Idee der Lebensnähe von Statuen nachzudenken, insbesondere da es für diese antike Bildhauerlegende ein erwachendes Interesse im 18. Jahrhundert gab. Zur ikonographischen Entwicklung des Pygmalion-Themas gibt es eine ausführliche Untersuchung von Andreas Blühm.¹ Der Sammelband *Pygmalions Aufklärung*, herausgegeben von Kanz und Körner, umfasst interessante Beiträge zur Skulpturauffassung und zum Paragone – dem Wettstreit zwischen den Bildkünsten – im 18. Jahrhundert.² Stoichita prägt schließlich den Begriff des Pygmalion-Effektes, welcher das Motiv der Verlebendigung ausdrückt.³ Corpataux liefert in diesem Zusammenhang weitere wichtige Erkenntnisse und konzentriert sich dabei, unter Berücksichtigung der Salonkritiken, auf den Effekt, den ein Naturabguss erzeugt.⁴

Die Frage nach der Verwendung von Farbe stellt einen wichtigen Aspekt sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert dar. In jüngster Zeit fand dieses Thema, das lange Zeit vernachlässigt wurde, in der Forschungsliteratur viel Zuspruch. Eine unabdingbare Abhandlung, beschäftigt man sich mit der Wiederbelebung der Polychromie im 19. Jahrhundert, lieferte Karina Türr und auch der Katalog *Colour in Sculpture*, herausgegeben von Andreas Blühm, gibt viele Anregungen.⁵ Ebenso die verschiedenen Strategien einer lebhaften Darstellung, auch abseits der Polychromie, sollen hier zum Ausdruck kommen. Die unterschiedlichsten Salonkritiken geben Aufschluss über die jeweils zeitgenössische Rezeption und alle idealistischen und medienspezifischen Auffassungen, die darin beinhaltet sind.

Der erste Teil der Arbeit ist Studien von Skulpturen aus dem 18. Jahrhundert gewidmet, sowie theoretischen Bemerkungen über die Verteidigung des weißen Marmors. Ich werde die auf das Farb-Problem bezogenen Meinungen des Bildhauers Étienne-Maurice Falconet und seines philosophischen Zeitgenossen Denis Diderot

¹ Blühm 1988.

² Kanz/ Körner (Hg.) 2006.

³ Stoichita 2008.

⁴ Corpataux 2012.

⁵ Türr 1994 und Blühm 1996.

besprechen. Falconet und Diderot waren sich einig, dass die Farbe nicht zum Medium der Skulptur passe. Im Fokus sollen auch Diderots zahlreiche Salonkritiken stehen, die ihn zum Wegbereiter der modernen Kunstkritik machten.⁶ Wrigley gibt einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert und der Ausstellungsband *Le goût de Diderot* von Hilaire, Wuhrmann und Zeder beschäftigt sich umfassend mit Diderot als Kunstkritiker.⁷ Auf die Korrespondenz zwischen Diderot und dem Bildhauer Falconet geht Weinshenker näher ein.⁸

Den Ausdruck von Lebendigkeit eines Frauenkörpers, dessen Nacktheit im 18. Jahrhundert noch mythologisch bedingt war, versuchten Bildhauer vor allem mittels einer differenzierten Oberflächenbearbeitung zu erzielen, und nicht mittels Farbe.

Die Diskussion um Polychromie ist im ausgehenden 19. Jahrhundert stark an den archäologischen Diskurs geknüpft, da immer mehr Funde zu Tage treten, die von einer farbigen Antike zeugen. Der Archäologe, Architekturtheoretiker und Kulturadministrator Quatremère de Quincy spielt dabei eine Vorreiterrolle, die es im Zuge einer genauen Lektüre seiner wichtigsten Abhandlung *Le Jupiter Olympien* von 1814 zu beleuchten gilt.⁹ Dabei war es mir ein großes Anliegen, der bisher fehlenden deutschen Übersetzung dieser wichtigen Schrift Abhilfe zu leisten, indem ich einige wichtige Passagen paraphrasiere, die sich mit der antiken Polychromie beschäftigen. Ruprecht gibt für die Auseinandersetzung mit Quatremère unverzichtbare biographische Hinweise.¹⁰ Ich möchte auch aufzeigen, inwiefern ein aufkommendes orientalistisches Interesse besonders in Frankreich eine skulpturale Polychromie in Form von einer unterschiedlichen Farbgebung der Gesteine begünstigte.

Verschiedene Strategien einer naturalistischen Darstellung des weiblichen Körpers werden vor allem im dritten Teil der Masterarbeit erläutert. Dabei werden Bildhauer wie Canova, Pradier, Clésinger und Gérôme als moderne Pygmalion-Nachfolger vorgestellt, die es sich zum Ziel setzten, naturalistische Frauenkörper zu erschaffen. Ein eigenes Kapitel wird dem Malerbildhauer Jean-Léon Gérôme gewidmet sein, da er als Malerbildhauer einen vielseitigen Blick auf das Verhältnis von Form und Farbe gibt. Seine Annäherung an den weiblichen Akt zeigt sich vor allem in seinen Darstellungen

⁶ Seznec 1957, 1960 und 1963.

⁷ Wrigley 1995 und Hilaire/ Wuhrmann/ Zeder 2013.

⁸ Weinshenker 1966.

⁹ Quincy 1814.

¹⁰ Ruprecht 2014.

des Pygmalion-Themas, also der Verlebendigung einer weiblichen Statue. Gèrôme ist außerdem derjenige Bildhauer des späten 19. Jahrhunderts, der die naturalistische Bemalung seiner Marmorstatuen an die Spitze treibt. Gerald Ackerman leistete mit seiner Biographie über Gérôme einen wichtigen Beitrag zur Rehabilitierung des Künstlers, dem man vor den Studien Ackermans nur wenig Anerkennung schenkte.¹¹ Um einen Bezug zum ersten Teil der Masterarbeit herzustellen und eine Weiterentwicklung nachzuzeichnen, soll Gérômes Pygmalion-Darstellung mit jener von Falconet und von Auguste Rodin verglichen werden.

Noch eine Schlussbemerkung zu den französisch-deutschen Übersetzungen: Die längeren Zitate Diderots habe ich für ein besseres Verständnis der deutschen Ausgabe der „Ästhetischen Schriften“, herausgegeben von Friedrich Bassenge, entnommen.¹² Andere französische Primärquellen, seien es Falconet, Quatremère de Quincy oder verschiedenste Salonkritiker, wurden, wenn nicht anders gekennzeichnet, von mir übersetzt und es finden sich gegebenenfalls beide Sprachen entweder als Zitate in den Haupttext integriert, oder in den Fußnoten.

¹¹ Ackerman 1997.

¹² Bassenge (Hg.) 1984.

I. DIE VERTEIDIGUNG DES WEIßEN MARMORS IM 18. JAHRHUNDERT

Der Diskurs darüber, was angemessen für das Medium der Bildhauerei ist, wurde im 18. Jahrhundert in Frankreich intensiv geführt. Die Eigenheiten der Skulptur versuchte man vor allem unter dem Gesichtspunkt des Paragone herauszuarbeiten, dessen Wurzeln in der Zeit der Renaissance liegen. Der Naturalismus war dabei ein zentrales Thema, ging es doch schon im 18. Jahrhundert um die Verwendung oder Nicht-Verwendung von Farbe in der Skulptur.

Die Académie royale de peinture et de sculpture und der Beginn der Salonkritik

Die königliche Akademie war eine Künstlervereinigung, die 1648 ins Leben gerufen wurde und im Zuge der französischen Revolution 1793 geschlossen wurde.¹³ Sie wurde unter der Herrschaft von Ludwig XIV gegründet und die alte Vereinigung der *maitres et jurés peintres et sculpteurs* wurde damit abgelöst.¹⁴

Es wurden nur diejenigen in den elitären Kreis aufgenommen, die sich an die vorgeschriebenen Idealvorstellungen, die klassizistisch geprägt waren, hielten. Wenn nach dem Bildhauer-Studium eine Aufnahme in die königliche Akademie angestrebt wurde, mussten sogenannte *morceaux de réception* eingereicht werden. Dies sind meist aus Marmor gefertigte Bewerbungsstücke und unterlebensgroße Skulpturen. Die Bildhauer, die es geschafft haben, in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* aufgenommen zu werden, hatten die Privilegien eines gesellschaftlich anerkannten Künstlers. Sie bekamen die Möglichkeit, für den Hof zu arbeiten, junge Studenten zu unterrichten und in den Salons, den regelmäßig stattfindenden Kunstausstellungen, auszustellen.¹⁵ Es wurde nur ausgestellt, was dem Geschmack der Akademie entsprach, dem sogenannten *goût français*.¹⁶ In den Salons konnten die geschmacksnormierenden Urteile, darüber wie hochwertige Kunst auszusehen habe, an die Öffentlichkeit gebracht werden.

Als Vermittlungs- sowie Austauschmedium zwischen den Künstlern dienten die sogenannten *Conférences*, das waren kunsttheoretische Vorträge und Diskussionen der Mitglieder. Auch Kunstamateure konnten Ehrenmitglieder werden, z.B. der

¹³ Siehe Dictionary of Art (ed. Jane Turner) 1996, S. 101.

¹⁴ Lobstein 2006, S. 9.

¹⁵ Ströbele 2012, S. 7.

¹⁶ Ebd. S. 8.

Kunsttheoretiker André Félibien, der die Sitzungsberichte veröffentlichte. Félibien hatte die Gattungshierarchien mit der Historienmalerei an erster Stelle, gefolgt von der Portraitkunst, geprägt.¹⁷

Roger de Piles ebnete schließlich den Weg für eine moderne Kunstkritik, da er sich für die Anerkennung des Laienurteils in der gerade erst entstandenen Kunstkritik einsetzte. Im Zuge der Salonausstellung im Jahr 1673 erschien zum ersten Mal ein gedrucktes Beiheft mit dem Titel *Liste des tableaux et pièces des culpture exposez dans la cour du Palais Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie Royale*, unter der Redaktion von Charles Perrault. Dieses Heft war ein Katalog von den ausgestellten Objekten.¹⁸ In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gibt es über den Salon nur wenige Erwähnungen und Publikationen. Zur Jahrhundertwende 1699 gab es allerdings erneuten Aufschwung in der Akademie, als unter der Leitung von Jules Hardouin-Mansart ein Teil der Salonausstellung in die Große Galerie des Louvre wanderte, wiederum begleitet von einer Publikation. Diesmal finden sich in dem dreiteiligen Katalog zum ersten Mal Beschreibungen von den Kunstwerken, sowie einige Kommentare – die Salonkritik war geboren.¹⁹

Ihren Höhepunkt erlangt die Salonkritik ohne Zweifel in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Philosophen und Aufklärer Denis Diderot (1713 – 1784). Es handelt sich demnach nicht um Kritiken, die von Künstlern verfasst wurden, sondern es waren sogenannte Kunstlaien, die das Kunstkritikfeld berühmt machten. Diderots Kritiken erschienen in der Zeitschrift *Correspondance littéraire*, herausgegeben von Friedrich Melchior Baron von Grimm (1723 – 1807), die ein wichtiges Instrument zur Bildung und Verbreitung des französischen Geschmacks war. Der Autor der Besprechungen Diderot sorgte für den aufklärerischen Gehalt der Zeitschrift, was nicht immer einfach war, denn die Zeitschrift musste die französische Zensur umgehen und dennoch ihre Abnehmer in den Fürstenhäusern finden.²⁰

Mit dem Jahr 1737 begannen die Salonausstellungen regelmäßiger und in kürzeren Abständen, meist jährlich oder auch halbjährlich, stattzufinden und es wurden immer mehr Akademiker und Schüler in den Kreis aufgenommen.²¹ Nach der französischen Revolution war der Salon schließlich auf neuer Identitätssuche. Im Jahr 1791 trat eine

¹⁷ Ströbele 2012, S. 114-115.

¹⁸ Lobstein 2006, S. 9.

¹⁹ Ebd. S. 10.

²⁰ Ebd. Siehe auch Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.) 2013, S. 17.

²¹ Lobstein 2006, S. 10.

Reform in Kraft, die die Ausstellungspraxis veränderte.²² Die nachrevolutionäre Salongeschichte kann in drei Abschnitte und Künstlergruppen gegliedert werden: die Hofkünstler von 1791 bis 1827, die Protest-Künstler von 1830 bis 1879 und die freien Künstler im Zeitraum von 1880 bis 1914.²³

Paragone – Der Wettstreit zwischen den Bildmedien

Der Wettstreit zwischen den Bildkünsten wurde meist am Kriterium der Naturnachahmung gemessen. Neben der antiken Malerlegende von Zeuxis und Parrhasius, von denen der eine Trauben und der andere einen Vorhang so wirklichkeitsgetreu malt, dass das Obst herbeifliegende Vögel und das dargestellte Textil sogar das menschliche Auge täuschen konnte. In der antiken Bildhauerei gibt es ebenso eine Geschichte, die besagt, dass der klassische Bildhauer Myron eine Kuh aus Bronze geschaffen haben soll, die dazu veranlasste, dass ein Stier sie besteigen, ein Kalb an ihr saugen und ein Bauer sie zum Pflug einspannen wollte.²⁴

Der Theoretiker Félibien verbreitet das horazische *ut pictura poesis*, das heißt der Bildkunst wird eine poetische Aussagekraft zugesprochen, die sich von einer rein mechanischen Kunst absetze.²⁵ Die bildende Kunst, allen voran die Malerei, wurde nun als geistige Tätigkeit mit der Schriftstellerei gleichgesetzt, es gab von nun an also auch einen Wettstreit mit der Literatur und poetische Fragen, etwa nach der dramatischen Erzählweise beschäftigte nun auch die Skulptur. Davon abgesehen war der Paragone-Diskurs an der Akademie stark an jenen der italienischen Renaissance gebunden. Auch in Frankreich nahm die Skulptur eine der Malerei untergeordnete Stellung ein. Zentrale Quelle für diese Wertung war unter anderem das Traktat über die Malerei von Leonardo da Vinci, das Mitte des 17. Jahrhunderts ins Französische übersetzt, und 1665 an der Akademie vorgetragen wurde.²⁶

In der Renaissance lieferte Benedetto Varchi (1502 – 1565) einen grundlegenden Beitrag zum Paragone-Diskurs. Hauptargumente für die Malerei seien demnach vor allem ihre Täuschungskraft mittels der Verwendung von Farbe. Die Bildhauerei könne aber mit ihrer raumgreifenden Körperlichkeit und dem aktivierten Tastsinn punkten.

²² Lobstein 2006, S. 12.

²³ Zeitabschnitte und Bezeichnung der Künstlergruppen nach Lobstein 2006, S. 15, S. 103 und S. 221.

²⁴ Roller (Hg.) 2014, S. 73.

²⁵ Siehe Mc Tighe 1998, S.23-24. Siehe auch Ströbele 2012, S. 114-115.

²⁶ Siehe Ströbele 2012, S. 122.

Obwohl Varchi den Sehsinn als den edleren ausweist, findet er doch, die Nachahmung der Bildhauer sei wahrer und naturgetreuer, während die Malerei eine Augentäuschung sei.²⁷ Der Tastsinn, den Varchi in die Diskussion einführt, wird aber Kloss-Weber zufolge nur vermeintlich angesprochen: „Da ein tatsächlich vollzogenes Abtasten den lebendig scheinenden Körper als kalten Stein entlarven würde, dürfen sie ausschließlich über die visuelle Perzeption vermittelt werden.“²⁸ Vielmehr handle es sich dabei um ein Abtasten des dreidimensionalen Körpers mit dem Auge. In umgekehrter Folge vollziehe sich laut Diderot auch bei der Betrachtung eines Gemäldes ein Abtasten der flächigen Körper mittels der evozierten Vorstellung von Dreidimensionalität. Egal ob Gemälde oder Skulptur, der Betrachter befinde sich in einer „Spirale sich reziprok bedingender Prozesse“²⁹.

***Difficoltà*, Expressivität und der Wettstreit mit der Literatur im 18. Jahrhundert**

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nehmen dramatisch-bewegte Figuren zu. Ein Beispiel ist *Titan foudroyé* (Abb. 1), ein vom Blitz zerschmetterter Titan von 1711/12, angefertigt vom Bildhauer François Dumont (1688 – 1726). Die Statuette hat es als *morceau de reception* in die Akademie geschafft. Die Inszenierung der narrativen, allansichtigen Einzelfigur war typisch für die Aufnahmestücke. Mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt dieses Interesse an allansichtigen Haltungen zugunsten einer einzigen Schauseite ab.³⁰

Der gestürzte Titan führt dem Betrachter eine Geschichte vor Augen, denn es wird ein Augenblick gewählt, der zugleich auf Vergangenes und Zukünftiges verweist. Dieser flüchtige Moment des Sturzes bewirkt höchste Erregung in der Figur. Zum einen kann der Bildhauer mit der Darstellung des gestreckten Körpers mit vielen angespannten Muskeln seine Anatomiekenntnisse zur Schau stellen, was auf eine Steigerung der *difficoltà* abzielt, ein Begriff, der in der Paragone-Debatte der Renaissance auf die Schwierigkeit und den erhöhten Zeitaufwand eines Bildhauers hinwies, mit dem Meißel harten Stein zu bearbeiten. Zum anderen konnte er auch dem dramatischen Affekt des Leidens Ausdruck verleihen. Die Bildhauer der Akademie konzentrierten sich gerne auf eine bewegte Figur mit ausdrucksstarker Mimik und Gestik, momenthaft und

²⁷ Siehe Varchi 2013, S. 165-166.

²⁸ Kloss-Weber 2014, S. 118.

²⁹ Kloss-Weber 2014, S. 119.

³⁰ Ströbele 2012, S. 75.

dramatisch. Die Figur ist Teil einer Geschichte und ihre Leidenschaften sind die Erzählmittel.³¹

Der Maler Charles le Brun (1619 – 1690) widmete sich diesem Problem in mehreren *Conférences*, darunter sind zwei berühmte Beiträge aus dem Jahr 1668. Hierbei entwickelte er eine „systematische Auflistung menschlicher Leidenschaften mit ihren physiognomischen Erkennungsmerkmalen“³². Die *têtes d’expressions*, also skizzenhafte Köpfe, die verschiedene emotionale Ausdrücke zeigen, bilden das zeichnerische Fundament seiner Theorie und sind gleichzeitig eine Vorlage für die künstlerische Praxis.³³ Beispiele hierfür sind die Ausdrucksköpfe für *La frayeur* und *La douleur* (Abb. 2 und 3). Mitreflektiert hat er dabei auch das Problem der Angemessenheit von Thema und Ausdruck. Die Ausdrucksköpfe erinnern beispielsweise an Berninis *Anima damnata*. Dieser Bildhauer setzte sich auch mit der Thematik des Häßlichen auseinander und wurde von den französischen Bildhauern noch im 18. Jahrhundert rezipiert.

Ebenfalls mit ausdrucksstarker Mimik und in dramatischer Aktion inszeniert wie der gestürzte Titan von Dumont ist *Milon de Crotone* (Abb. 4) aus dem Jahr 1754 von Étienne-Maurice Falconet (1716 – 1791). Es ist ein sehr selten dargestelltes und schwieriges Thema, denn es evoziert beim Betrachter Mitleid, aber auch ein Nachdenken über die teilweise selbstverschuldete Situation und dessen Tragik.³⁴ Milon war ein griechischer Athlet der Antike und die Legende besagt, dass er im Wald einen gespaltenen Baumstamm, der mit Keilen auseinandergespreizt war, auseinanderreißen wollte und dabei ums Leben kam. Nachdem er die Keile übermütig entfernt hatte, wurde er eingeklemmt und von Wölfen gefressen. Auch hier wird ein Moment der Erzählung gewählt, der Plötzlichkeit vermittelt. Falconet stellt den wehrlos am Boden liegenden Athleten in einer ungewöhnlichen Haltung dar, aber gerade diese ungeschickte Haltung unterstreicht die Plötzlichkeit des Sturzes. Doch diese unbeherrschte Haltung, in Kombination mit dem offenen Pathos des Ausdrucks sorgte für Kritik bei Diderot. Der Schmerz des Milon sei nämlich unmäßig und fratzenhaft, die Physiognomie sei häßlich. Falconet habe seinen Helden nicht wie Laokoon in edler Weise leiden lassen. Vergleicht man seine Skulptur mit dem Milon seines Vorgängers

³¹ Ebd. S. 112.

³² Ströbele 2012, S. 122.

³³ Ströbele 2012, S. 123.

³⁴ Kanz/Körner (Hg.) 2006, S. 157.

Pierre Puget (Abb. 5), ist zu bemerken, dass bei Puget dieses heroische Element noch erhalten ist, denn er lässt seinen Athleten in aufrechter Haltung und zwar schmerzvoll, aber nachdenklich leiden, wohingegen Falconets gestürzter Milon ganz von seinem Schmerz und von seiner Überraschung geprägt ist.

Anhand der berühmten antiken Laokoon-Figurengruppe (Abb. 6), die 1506 gefunden wurde, erhält der literarische Aspekt im Medium der Skulptur besondere Aufmerksamkeit. Sie wurde schon in den *Conferences* des 17. Jahrhunderts als Bezugspunkt zur Antike herangezogen.³⁵ Sie diene vor allem der theoretischen Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit und dem emotionalen Ausdruck in der Skulptur. So auch bei Lessing und seiner Schrift „Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie“, erschienen im Jahr 1766. Lessing postuliert, dass die Poesie ein zeitliches und die Skulptur ein räumliches Medium sei, die Poesie könne daher Handlungen erzählen, wohingegen die Skulptur ein zugespitztes Moment der Handlung auswählen müsse.

Falconet hat nur kleine Teile dieser Schrift rezipiert, die ins Französische übersetzt wurden. Erst nach seinem Tod, 1802 gab es eine vollständige französische Übersetzung. Falconet kritisierte vor allem Lessings Aussage, dass der Ausdruck von extremen Emotionen, vor allem Schrecken und Schmerz, an einer Skulptur häßlich und abstoßend wirke und besser zu seinem Medium der Poesie passe.³⁶ Falconet kontert der Lessingschrift mit einem Gemälde von Cagnacci, auf dem die sterbende Kleopatra zu sehen ist. Das Werk transportiere die Wahrheit des Themas und der offene Mund der Kleopatra sei durchaus angemessen, weil in diesem Fall der Affekt den Betrachter in die Handlung involviert und das Medium vergessen lasse. Auch Pugets *Milon* führt er gegen Lessing an. Der offene Mund des Helden sei weit davon entfernt einen unangenehmen Effekt hervorzurufen und die Figur sei erhaben.³⁷

Von Diderot bekam Falconet in diesem Streitpunkt keine Zustimmung. In einem Brief von 1773 schreibt Diderot an Falconet: „[...] glaube ich aber sehr fest, daß der Schriftsteller im Allgemeinen über Charaktere, Leidenschaften, Bewegung, Harmonie [...] ein besserer Richter sein wird als der Maler und der Bildhauer.“³⁸

³⁵ Neben der Laokoon-Figurengruppe wurde auch gerne die Figur des „eleganten Gladiators“ herangezogen, der im Moment der bewegten Anspannung und auf den Feind konzentriert dargestellt ist.

³⁶ Siehe Weinshenker 1966, S. 20. Siehe auch Kanz/Körner (Hg.) 2006, S. 148.

³⁷ Falconet 1808, Bd. 1, S. 261-262. Siehe auch Kanz/Körner (Hg.) 2006, S. 155.

³⁸ Bassenge (Hg.) 1984, Bd.2, S. 660.

Diderots Salonkritiken und seine Freundschaft mit Falconet

Der Aufklärer Denis Diderot verfasste einige ästhetische Schriften. Neben Diderots Konzeption der Enzyklopädie waren seinen Zeitgenossen vor allem seine Salonkritiken aus den Jahren 1759 bis 1781 bekannt, in denen er als scharfer Kritiker Überlegungen und Urteile über die in den Salons ausgestellten Werke verschriftlicht. Seine Beiträge zur Salonskulptur waren aber immer viel knapper. Zum einen hatte Diderot eine stärkere Beziehung und ein fundierteres Wissen zur Malerei, zum anderen wurden auch viel mehr Gemälde ausgestellt, zirka fünf Mal so viel, was auch den Rang der Medien zu der Zeit widerspiegelt. Sein Interesse an der Skulptur schien aber stetig zu wachsen.³⁹

Diderots Freundschaft mit dem Bildhauer Falconet begann in den 1760er Jahren. Im Jahr 1760 bat Diderot den Bildhauer um einen Eintrag zur Skulptur für seine Enzyklopädie. Außerdem führte Falconet den Philosophen durch die Salons und stand ihm als Berater zur Seite, was Kunsttechniken betraf.⁴⁰ Falconet wurde nicht nur durch seine Skulpturen, sondern auch durch seine theoretischen Schriften über Kunst bekannt. Er gilt zudem als der einzige Bildhauer des 18. Jahrhunderts, der sich auch theoretisch mit Kunst befasst hat. Wie Diderot stellte auch Falconet die Antike als Autorität in Frage und vertraute auf das eigene, unabhängige Urteil. 1771 hatte er in seiner Schrift *Observations sur la statue de Marc Aurele et sur d'autres objets relatifs aux beaux arts* Argumente gegen die berühmte Marc Aurel- Reiterstatue im antiken Rom geäußert.⁴¹

1761 entstand die theoretische Auseinandersetzung *Réflexions sur la sculpture*. Im Juni 1760 war sie in der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* vorgelesen worden.⁴² Der größte Teil der Schrift behandelt den seit dem 16. Jahrhundert ausgetragenen Paragone-Diskurs. Zum Farbproblem folgender Ausschnitt:

„[...] ohne Zweifel produzieren Materialien von verschiedener Farbe malerische Effekte, aber unharmonisch verteilt, macht es die Statue ungenießbar. Das Schimmern des Goldes, die plötzliche und unstimmige Begegnung der Farben verschiedenen

³⁹ Siehe Lichtenstern 1987/88, S. 269.

⁴⁰ Levitine 1972, S. 17.

⁴¹ Falconet kritisierte nicht nur die Marc-Aurel-Statue, sondern auch antike Gemälde. Dieses Thema interessierte auch schon im 17. Jahrhundert, etwa Charles Perrault, der die Schrift *Querelle des Anciens et des Modernes* verfasste. Siehe Weinshenker 1966, S. 86.

⁴² Étienne Falconet, *Réflexions sur la sculpture*: lues à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, le 7 Juin 1760, Paris 1761.

Marmors verzücken das protzige Auge eines unterworfenen Volkes, aber ein Mann von Geschmack wird dagegen revoltieren.“⁴³

Die Dekoration mittels verschiedener Materialien wie Gold, Bronze und farbigem Marmor, verstelle demnach den wahren Charakter der Skulptur. Das Fehlen der Farbe in der Skulptur sei also kein Manko für Falconet, sondern Herausforderung. Der Bildhauer habe nicht die Vielfalt des Malers zur Verfügung, sondern müsse mit einem Wort alles sagen. In derselben Schrift sagt Falconet pointiert, dass jede Kunstform ihre eigenen Mittel der Nachahmung hätte, und dass die Farbe kein Mittel für die Skulptur sei.⁴⁴ Falconet spricht sich also dezidiert gegen die Farbanwendung in seinem Medium aus, da das Mittel der Farbe nicht der Form der Skulptur zugehörig sei.

Die Pygmalion-Skulptur von Falconet - Werkbeschreibung

Die marmorne Pygmalion-Figurengruppe *Pygmalion au pied de sa statue, à l'instant où elle s'anime* (Abb. 7) von dem Bildhauer Étienne-Maurice Falconet entstand im Jahr 1761. Zwei Jahre später, 1763, wurde die Skulptur schließlich im Salon präsentiert und reüssierte mit Erfolg sowohl bei Publikum als auch bei den Kritikern.⁴⁵ Sie gilt als die erste bildhauerische Darstellung des Pygmalion-Themas.⁴⁶

Wie der französische Originaltitel bereits verrät, ist Pygmalion zu Füßen seiner Statue im Moment ihrer Verlebendigung dargestellt. Auf der rechten Seite befindet sich Pygmalion in knieender dynamischer Pose, die erhobenen Hände ineinander gefaltet und den fassungslosen Blick nach oben gerichtet. Es wirkt, als ob er in einem Überraschungsmoment eben erst zurückgewichen und in die Knie gegangen wäre. Die nackte Frauenstatue Galatea, die im Zentrum auf einem kleinen Podest steht, erwidert den erstaunten Blick Pygmalions mit einem sanften, wohlwollenden Ausdruck. Ihr Oberkörper ist dabei leicht nach links in Richtung ihres marmornen Erschaffers gedreht und nach vorne gebeugt, sie macht einen neugierigen und suchenden Eindruck. Ihre rechte Hand wird von einem Putto gehalten und zärtlich liebkost. Dieser kleine Amor kommt links hinter der Frauenstatue zum Vorschein, auf einem wolkenartigen Gebilde sitzend, das sich hinter den Frauenbeinen aufbäumt, was ihm um eine Spur mehr Höhe verschafft als Pygmalions Kopf auf der anderen Seite. Vor dem Podest auf der Plinthe,

⁴³ Vergleiche Originalzitat in: Falconet, *Oeuvres complètes*, S. 361. Eigene Übersetzung.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Seznec (Hg.) 1957, S. 188.

⁴⁶ Ebd.

wo auch Pygmalion in antiker Draperie und Sandalen kniet, ist ein Meißel zu sehen. Ein beliebtes Attribut, um die Tätigkeit des Bildhauers zu thematisieren, der wohl wegen des plötzlichen Erwachens seiner geliebten Statue sein Werkzeug auf den Boden fallen ließ.

Der Pygmalionmythos aus Ovids Metamorphosen ist zwar eine Bildhauerlegende, wurde aber in Frankreich bisher nur im Medium der Malerei abgebildet. Das hat auch damit zu tun, dass der Wandel von Stein in lebende Materie leichter mit dem Pinsel zu veranschaulichen ist. Der Maler Jean Raoux (1677 – 1734) etwa hat mit seiner Pygmalion-Interpretation um 1717 (Abb. 8) die Darstellungsweise geprägt, die Frauenstatue im unteren Teil als monochrom weißen Stein und die obere Partie in farbiger Lebendigkeit wiederzugeben.⁴⁷ François Le Moyne (1688-1737) hat 1729 ebenso diesen von Raoux erfundenen Kunstgriff für sein Pygmaliongemälde (Abb. 9) angewandt. In beiden Bildbeispielen blickt Galatea, die ihre Arme leicht geöffnet hält, nach oben, in beiden Fällen wird sie von Putten umspielt, wobei Le Moyne auf die zusätzliche Darstellung von Venus und Amor verzichtet.

Im Vergleich zu Raoux' und Le Moyne's noch steifem Versuch einer glaubhaften Verlebendigung der Frauenstatue, trotz Anwendung des Farbeffektes für den Übergang von Marmor zu Fleisch, ist es Falconet trotz seiner kompakt gewählten Komposition und der Monochromie der Skulpturengruppe besser gelungen, erste Bewegungsversuche auszudrücken. Allein durch die Körperhaltung Galateas wird diese Wandlung in lebende Materie suggeriert. Dabei scheint es, als hätte Falconet durchaus den von Raoux in der Malerei eingeführten Kunstgriff des in der unteren Körperpartie vollzogenen Übergangs von weißem Marmor zu rosafarbigem Fleisch, auf seine steinerne Frauenstatue übertragen. Optimieren konnte Falconet diesen Effekt durch die stärkere Beugung und Drehung des Oberkörpers, während die Beinpartie noch versteinert wirkt. Dieser kompositorische Kniff wird verstärkt durch das bis zu Galateas Knien reichende Wolkengebilde, das sich hinter ihr auftut und das einerseits an die Venus-Wolke von Raoux erinnert, andererseits an das Rauchopfer in Ovids Legende denken lässt. Bei der Betrachtung von Pygmalions Pose fällt auf, dass jene von Falconet mehr an Raoux' Version angelehnt ist als an Le Moyne's. Insgesamt ist über das Figurenensemble zu konstatieren, dass es sich bei Falconets Marmorgruppe um eine Konzentration auf das Wesentliche handelt. Der kanonische

⁴⁷ Blühm 1988, S. 77.

Moment der Verlebendigung, der in der Malerei vorherrscht, wird von Falconet dadurch bereichert, dass er dieser Handlung eine intime Gefühlsebene hinzufügt, indem er einerseits die Figuren auf Pygmalion, Galatea und einen Putto reduziert und andererseits eine intensivere Kontaktaufnahme der beiden Liebenden wiedergibt.

Salonkritiken zu Falconets Pygmalion

Falconets Pygmalion-Figurengruppe war ein großer Salonerfolg. Zeitgenossen äußerten sich mit einzelnen Ausnahmen sehr positiv und bewunderten die gelungene Belebung der Frauenstatue. Der Kritiker Fréron war begeistert von der Komposition voller Bewegung und auch von der weichen Ausführung des Körpers.⁴⁸

Diderot zeichnet ein besonders lebhaftes Bild der Pygmalion-Figurengruppe, wenn er in seiner Salonkritik von 1763 schreibt: „Non ce n'est pas du marbre; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression“.⁴⁹ Der Kritiker schwärmt also vor allem von ihrer illusorischen Lebendigkeit, wenn er beschreibt, dass das Herz der Galatea gleich klopfen werde, und dass das Körperfleisch, wenn man den Finger darauflege, dem Druck nachgeben werde. Hier findet sich eine Parallele zu Ovids Erzählung, in der Pygmalion bei seiner Berührung der Statue spürt, wie das Elfenbein weich wie Wachs wird und wie das Schlagen der Adern beginnt. Besonders bewundert Diderot die Täuschungskraft der Figurengruppe, denn die Naturnachahmung ist für Diderot das Hauptmittel der Kunst. Weiters versucht Diderot in seiner Kritik bzw. in seinem Lob eine Verbindung zum Pygmalionmythos herzustellen, indem er Falconet mit dem antiken Bildhauer Pygmalion gleichsetzt, dem es ja gelang, seine Statue zum Leben zu erwecken:

„O Falconet, wie hast du es fertiggebracht, in ein Stück weißen Steins Überraschung, Freude und Liebe zu legen [...]? Als Nacheiferer der Götter – wenn diese denn die Statue zum Leben erweckt haben – hast du das Wunder erneuert, indem du den Bildhauer wieder zum Leben erwecktest!“⁵⁰

Wie die Götter also Galatea Leben eingehaucht haben, so hätte Falconet dies bei Pygmalion geschafft. Diderot nennt die Figurengruppe zwar *vollendet schön*, übt aber trotzdem Kritik an der Komposition und gibt sogar Vorschläge wie sie besser und harmonischer auszurichten sei. Diderots sehr positive Kritik hat vielleicht auch die Aufmerksamkeit der Zarin Katharina II. in Petersburg erregt, denn sie holte den

⁴⁸ Seznec (Hg.) 1957, S. 188.

⁴⁹ Ebd. S. 245-247.

⁵⁰ Ebd.

Künstler 1766 an den russischen Hof. Sie war auch um die Erlangung der Pygmalion-Statue bemüht, sie musste sich aber mit einer Kopie abfinden. Auch in Frankreich war Falconets Skulpturengruppe sehr beliebt. Die Porzellanmanufaktur in Sèvres, deren künstlerischer Direktor Falconet war, stellte Kopien in großer Zahl und verschiedener Ausführung her.⁵¹ Wie sehr Diderot den Bildhauer Falconet geschätzt hat, kommt sogar bei Kritiken zu Werken von anderen Künstlern zum Ausdruck, zum Beispiel bei schon genannter Kritik an Le Moyne:

„Wenn einer vom Fach wie Falconet ganz offen mit Ihnen sprechen wollte, so würde er Ihnen sagen: Diese Augen sind kalt und ausdruckslos. Und wenn man nicht durch die Nase atmet, muss man den Mund aufmachen – sonst erstickt die Büste! Von Ihren modellierten Portraits würde er Ihnen sagen, sie seien besser getroffen und kühner, aber nicht recht vollendet, obwohl sie das sein sollten, weil die Natur immer vollendet ist und weil alles, was aus der Nähe betrachtet werden soll, vollendet sein muss.“⁵²

Wieder ist der lebhafte Charakter einer Skulptur ein wichtiges Merkmal in Diderots Salonkritik. Es bezeugt auch eine gewisse Vertrautheit zwischen Diderot und seinem Zeitgenossen Falconet, wenn der Kritiker an der Stelle des Bildhauers ein Urteil spricht. Die beiden diskutierten über einige verschiedene Themen, in einer Briefwechsel-Korrespondenz ab 1765 besprechen sie etwa die Frage, ob die Aussicht auf den Nachruhm für die kreative Arbeit wichtig sei – *la querelle sur la postérité*.⁵³ Im oben genannten Zitat heißt es „weil die Natur immer vollendet ist“: Es lässt sich konstatieren, dass im Sinne von Diderots Ästhetik das Ideal der Natur, nämlich die Vollendung angestrebt werden soll.⁵⁴ Über Michelangelo sagt er in diesem Zusammenhang: „Michelangelo wusste das sehr gut. Wo er die Hoffnung aufgab, korrekt und vollendet sein zu können, dort hat er den Marmor lieber roh gelassen.“⁵⁵

Die schöne Natur soll laut Diderot nicht nur nachgeahmt, sondern mithilfe der Imaginationskraft des Künstlers vervollkommen werden. Er lobt in diesem Hinblick vor allem den Bildhauer Edmé Bouchardon (1698 – 1762), der ein gut ausgebildeter Zeichner war und der sich stark an der Antike orientierte.⁵⁶ In einer Salonkritik von

⁵¹ Levitine 1972, S. 40.

⁵² Siehe Bassenge (Hg.) 1984, Bd. 1, S. 619. Im Original nachzulesen in: Sez nec (Hg.), Diderot. Salons II, 1765, Oxford 1960, S. 213-214.

⁵³ Siehe Weinshenker 1966, S. 5.

⁵⁴ Sez nec (Hg.) 1957, S. 245-247.

⁵⁵ Siehe Bassenge (Hg.) 1984, Bd.1, S. 614.

⁵⁶ Die Anerkennung Bouchardons zeigt auch Diderots Schrift „Bemerkungen über Skulptur und über Bouchardon“ aus dem Jahr 1763.

1769 beklagt Diderot das Fehlen von hochwertigen Bildhauern, denn Bouchardon ist schon gestorben und Falconet abwesend.⁵⁷

EXKURS: Pygmalion-Mythos

Quellentext bei Ovid

Der Name Galatea wird in der Pygmalion-Geschichte in Ovids Metamorphosen nicht erwähnt. Die Figur wird schlichtweg als „virgo“, Jungfrau, bezeichnet und einmal vor der Verwandlung als „eburnea virgo“, elfenbeinerne Jungfrau⁵⁸.

„Eine Jungfrau ist es, so wahr, als wäre sie lebend, und als ob nur Scham sie hindere, sich zu bewegen. So verbarg sich denn Kunst in Kunst. Pygmalion selber staunt, und das Bildnis des Leibes erregt ihm ein glühen Entzücken. Manchmal prüft seine Hand das Werk, ob es lebender Körper, ob es Elfenbein sei: doch glaubt er dieses auch dann nicht [...] Küsse gibt er und wähnt sie erwidert und spricht und umarmt sie, glaubt, daß weich in die Haut die tastenden Finger versenken, fürchtet auch wohl, es könnten vom Druck die Glieder sich röten.“⁵⁹ Danach folgt eine Passage der Werbung, Pygmalion macht seinem Bildwerk allerlei Geschenke und bittet schließlich bei einem Opferfest Venus um eine Frau, die seiner elfenbeinernen Jungfrau ähnlich sei. Venus durchschaut aber seinen eigentlichen Wunsch, nämlich die Verlebendigung seiner geliebten Statue. Und nun die Zeilen der Verwandlung: „Wie er daheim, begibt er sich gleich zu dem Bilde des Mädchens, neigt sich über das Lager und küßt sie: sie scheint zu erwärmen. Wiederum naht er den Mund und befühlt mit den Händen den Busen: Weich wird unter der Hand das Elfenbein, mildert die Härte, schmiegt sich den Fingern an so fügsam, wie Wachs des Hymettus an der Sonne erweicht und unter dem bildenden Daumen vielfach sich gestaltet und brauchbar durch den Gebrauch wird. [...] Schon fühlt der Daumen das Schlagen der Adern. [...] Die erhaltenen Küsse fühlt die Jungfrau, errötet und scheu zum Lichte die lichten Augen erhebend, erblickt mit

⁵⁷ Sez nec 1967, S. 116. Falconet ging zu jener Zeit, genauer gesagt von 1766 bis 1778, einem bedeutenden Auftrag in St. Petersburg nach. Siehe Levitine 1972, S. 18.

⁵⁸ Ovid (übers. von Thassilo von Scheffer), Zeile 275.

⁵⁹ „Virginis est verae facies, quam vivere credas, et, si non obstat reverentia, velle moveri: ars adeo latet arte sua. miratur et haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes. saepe manus operi temptantes admovet, an sit corpus an illud ebur: nec adhuc ebur esse fatetur oscula dat, reddique putat loquitur tenetque, et credit tectis digitos insidere membris et metuit, pressos veniat ne livor in artus.“ Ovid, Zeile 250-258.

dem Himmel sie auch den Geliebten.“⁶⁰ Die Geschichte endet mit der Geburt des Sohnes Paphos.

Der Pygmalion-Mythos nimmt innerhalb Ovids Metamorphosen einen besonderen Stellenwert ein, denn die Verwandlung von toter in lebende Materie findet sich in keiner anderen Metamorphose wieder. Es gibt zwar einige umgekehrte Verwandlungen von Leben in Stein, die aber bei den meisten Erzählungen eine Strafe oder ein negatives Ereignis darstellt.⁶¹ Der Pygmalion-Mythos selbst beginnt mit einer Versteinerung als Strafe, nämlich die der schamlosen Propoetiden in Fels. Die Motivation, seine ideale Frau aus Elfenbein zu hauen, rührt daher, dass Pygmalion sich dem Frauengeschlecht abwandte, da sie wie die Propoetiden schamlos und unzüchtig seien. Der Bildhauer muss sich also seine schamvolle und züchtige Jungfrau selbst erschaffen.

Es sind keine künstlerischen Repräsentationen des Pygmalion-Mythos aus der Antike bekannt. Pygmalion wurde wahrscheinlich erst durch die Metamorphosen bekannt und beliebt, so Blühm.⁶² Die Künstler späterer Epochen hätten demnach keine antiken Vorbilder vor Augen gehabt. Der Überraschungsgestus Pygmalions galt bis ins 18. Jahrhundert als formelhaft zur Verbildlichung des Geschehens.⁶³

Die Wiederentdeckung des Pygmalion-Stoffes im frühen 18. Jahrhundert in Frankreich und die zunehmende Individualisierung der Galatea als Sinnbild der Aufklärung

Der Pygmalion-Stoff wurde mit Beginn des 18. Jahrhunderts zu einem Theater-, Opern- und Ballett-Erfolg. Der dramatische Höhepunkt der Verwandlung war in diesen Medien, in der man Bewegung und Sprache einsetzen konnte, sicherlich besonders reizvoll.

1700 wurde der Pygmalion-Stoff von Houdon de la Motte für ein Ballett mit dem Titel „Le Triomphe des Arts“ aufbereitet.⁶⁴ In fünf Akten meldet sich in folgender Reihung jeweils eine Kunstgattung zu Wort: die Architektur, die Poesie, die Musik, die Malerei und schließlich die Bildhauerei. Im fünften und letzten Akt über die Bildhauerei wird

⁶⁰ „Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est. admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit gigis ceditque, ut Hymettia sole cera remollescit tractataque pollice multas flectitur in facies ipsoque fit utilis usu“ Ovid, Zeile 280-294.

⁶¹ Niobe und auch Echo seien als Beispiel genannt, die aus Trauer versteinern.

⁶² Blühm 1988, S. 23.

⁶³ Blühm 1988, S. 72.

⁶⁴ A. Houdon de la Motte, Le Triomphe des Arts, Paris 1700.

der Pygmalion-Mythos präsentiert. Es stellt sich am Ende des Stückes heraus, dass die Triumphe der Künste, die sich Akt für Akt entblättern, vom Triumph der Liebe überboten wird. Eingeleitet wird dieses romantische Schlussmoment von den Liebesgeständnissen Pygmalions und die Erwidern der Gefühle seiner Statue. Die belebte Statue schwärmt: „Mir scheint, die Götter haben mich nur für dich geschaffen“.⁶⁵ Die fünf Künste versammeln sich, um mit Pygmalion diesen Triumph der Liebe zu feiern: „Les Arts viennent icy celebrer ma conquête“.⁶⁶

1741 erschien André-François Boureau-Deslandes philosophischer Roman *Pigmalion ou La Statue animée*. Hier spürt man bereits die aufklärerische Faszination darüber, wie es für eine erwachte Statue möglich ist, die Welt zu erkennen, denn tausende neue Eindrücke würden sich ihrem Auge erschließen: „Milles objets nouveaux vont se presenter à vos yeux.“⁶⁷ Sie wirft Fragen auf, wie: „Wer bin ich? Wer bist du? Und die anderen? [...] Was ist Göttlichkeit? Was ist Natur? Was ist Leben? Ich weiß nichts, bitte führen Sie mich ein [zu Pygmalion].“⁶⁸ Boureau-Deslandes vergleicht die Situation mit der Wissensaneignung von Kindern und wie diese zu ihrer Vernunft und ihren Ideen kommen. Nach acht Tagen voller Gespräche und Zärtlichkeiten in Zweisamkeit, präsentiert Pygmalion seinen Freunden die belebte Statue. Diese bewundern die eingekleidete Statue während eines Festmahles im Salon du Jardin. Venus appelliert am Ende des Stückes dazu, der belebten Statue ihren freien Willen zu gewähren: „Versuche, dass du ihr gefällst, aber zwinge sie nicht dich zu lieben; dieser Art wird sie dich immer lieben.“⁶⁹

Die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Zeit der größten Beliebtheit des Pygmalion-Mythos. Rameaus Oper *Pigmalion* von 1748 stellt dabei einen Höhepunkt der Bühnenfassungen dar. Es bleibt die Frage offen, ob der Opernerfolg die Pygmalion-Euphorie auslöste oder ob das Stück nur ein Resultat war. Auch in der Malerei war ein Höhepunkt erreicht. Der französische Maler François Boucher (1703 – 1770), der bis 1748 Bühnendekorateur von Rameau gewesen war, bringt Mitte des 18. Jahrhunderts eine geradezu theatralische Atmosphäre in sein Pygmalion-Gemälde. Die Komposition

⁶⁵ « Ah ! Je sens que les Dieux qui me donnent la vie, Ne me la donnent que pour vous. » De la Motte 1700, S. 43.

⁶⁶ De la Motte 1700, S. 44.

⁶⁷ Boureau-Deslandes 1741, S. 47.

⁶⁸ « Mais qui suis-je, et qui êtes-vous vous-même ? [...] Qu'est-ce qu'une Divinité ? Qu'est-ce que la Nature ? [...] Je ne sais rien. [...] intruisez-moi. » Ebd, S. 41-41.

⁶⁹ « [...] tâche sans cesse de lui plaire, et ne la force point à t'aimer, c'est le moyen quelle t'aime toujours. » Ebd, S. 79.

zeichnet sich durch seine Untersicht, die Vielfigurigkeit und das architektonische Element des Geländers, das am unteren Bildrand verläuft, aus. In der Skulptur hingegen musste man sich medienbedingt auf die Hauptakteure beschränken. Der Einfluss generiert sich eher inhaltlich: Rameau hebt das kreative Potential Pygmalions hervor, anstatt Venus für ihre Schöpferkraft zu huldigen.

1762 ist Jean-Jacques Rousseaus (1712 – 1778) Einakter *Pygmalion. Scène lyrique* entstanden, der als erstes Melodrama der Zeit gilt – ein gesprochener Text, mit Musik untermalt; 1771 wurde der Stoff im *Mercure de France* publiziert.

Rousseau nimmt besonderen Einfluss auf die Weiterentwicklung des Pygmalion-Mythos: Der Triumph der Liebe und der Künste wird zum Triumph des Künstlers. Er reduziert die Zahl der handelnden Personen auf zwei, also ohne Auftritt von Venus. Die Statue hat von Rousseau den Namen Galatea erhalten.⁷⁰ Die Frauenfigur, die bisher nur mit „Die Statue“, oder „Pygmalions Statue“ oder „die Belebte Statue“ bezeichnet wurde, erhält nun mehr Aufmerksamkeit. Sie wird durch die Namensgebung zum gleichwertigen Akteur innerhalb des Mythos. Es stellt sich die Frage, ob mit der Benennung der Statue mit dem Namen Galatea, was ja bedeutet: diejenige, die weiß wie Milch ist, ob also mit dieser Benennung sich der Zugang zum Mythos verändert, und damit auch die Repräsentationsweise der Figuren. Ist die Benennung der Galatea einer der vielen Individualisierungsprozesse der Aufklärung, oder wollte man eher mit der weißen Farbe im Namen das Bild der elfenbeinernen Statue verstärken? Vielleicht hat Rousseau den Namen aber aus demselben Quelltext entlehnt, aus Ovids Metamorphosen, wo Galatea eine Nymphe ist, die wegen ihrer Trauer des ermordeten Geliebten Acis, dessen Blut in einen Fluss verwandelte, wo der Geist Acis weiterleben sollte. Die Nymphe Galatea erweckt also den toten Körper beziehungsweise den Geist des Geliebten wieder. Diese Erweckungsgabe könnte Rousseau durchaus zum Anlass seiner Namensfindung genommen haben. Das Blut in den Adern wäre als Sinnbild für Lebendigkeit, als Urbild des lebendigen Körpers zu verstehen.

Im Vordergrund von Rousseaus Stück steht weder der allegorische Triumph der Skulptur, noch der Triumph der Liebe, wie es um 1700 ausgelegt wurde. Nun steht der Künstler selbst und seine Kreativität, sein Können im Vordergrund. Keine Spur mehr von der unterstützenden Kraft der Liebesgöttin. Die Erwachte berührt ihren Schöpfer

⁷⁰ Zit. nach Blühm 1988, S. 102.

und sagt „Ich“, daraufhin berührt sie eine Skulptur und bestimmt sie als „Nicht-Ich“.⁷¹ Sie nimmt Pygmalion demnach als ihr eigenes Spiegelbild wahr und kann zunächst keine Abgrenzung von ihm als ein anderes lebendes Wesen, das ihr gegenübersteht, herstellen. Schon im Ballett von 1700 fragt sich die Statue nach ihrer Erwachung: „Was sehe ich? Wo bin ich? Was denke ich? Woher kommen meine Bewegungen? Woran soll ich glauben? Was ist dieses Objekt [gemeint ist Pygmalion]?“⁷²

Das 18. Jahrhundert war eine Zeit der fortschreitenden Erkenntnis der Sinneserfahrungen. 1754 beschrieb Condillac in seinem *Traité des sensations* mittels einer Statue das erstmalige Erwachen und das Erleben der Sinnesorgane. Auch bereits in Boureau-Deslandes Erzählung von 1741 liegt das Interesse darin, dass die Statue durch das erstmalige Öffnen der Augen philosophische Fragen über sich und ihre Umgebung stellt.⁷³

Diderot befasste sich ebenso intensiv mit diesem Thema. Das sogenannte Molyneux-Problem sorgte für regen Gedankenaustausch im 18. Jahrhundert. William Molyneux stellte in einem Brief an John Locke im Jahr 1688 die Frage, wie sich die Wahrnehmung eines Blindgeborenen gestaltet, der zum ersten Mal sehen würde.⁷⁴ Diderot hatte sich schon mehrfach in Essays und Briefen mit Sinneserfahrungen auseinandergesetzt, wie etwa in seinem umstrittenen Brief über die Blinden, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, von 1749. Die Fragestellung des „ersten Blickes“ lässt sich auch auf den Pygmalion-Mythos ummünzen. Galatea, die aus Stein zum Leben erwacht und alle ihre sinnlichen Eindrücke und Gedanken zum ersten Mal erlebt und gedacht sind.

Diderots Beitrag zum Paragone-Diskurs

In einer Gattungshierarchie verortet Diderot die Zeichnung als diejenige Gattung, die am meisten Freiheit besitze, gefolgt von der Malerei und schließlich erst von der Skulptur.

⁷¹ Rousseau 1780-1789, S. 199.

⁷² « Que vois-je ? Où suis-je ? Qu'est-ce que je pense ? D'où me viennent ces mouvemens ? Que dois-je croire [...] Mais quel est cet objet ? » De la Motte 1700, S. 43.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Diderot war 1749 bei einer Blindenoperation anwesend, wo diese Frage nach dem „ersten Blick“ gestellt die Neugier der Zuschauer weckte. Bexte 2004, S. 67-68.

„Der Stift hat mehr Freiheit als der Pinsel und der Pinsel mehr Freiheit als der Meißel. Die Skulptur setzt einen hartnäckigeren und tieferen Enthusiasmus voraus, auch mehr von jener starken nur scheinbar stillen Leidenschaftlichkeit. Sie ist eine ungestüme, aber schweigsame und verborgene Muse“⁷⁵

Mit der größeren Freiheit, die die Zeichnung begünstigt, macht Diderot aber keine Vorrangstellung derselben fest, vielmehr ist sie als Voraussetzung sowohl für die Malerei als auch für die Bildhauerei zu sehen. Diderot sagt im eben zitierten Abschnitt, dass die Skulptur durch diesen Umstand zu einer tiefergehenden und leidenschaftlicheren Arbeit führe, selbst wenn ihre „Muse“ in der Stille verborgen liegt.

In seiner Salonkritik von 1765 schreibt Diderot über die Stellung der Skulptur und ihren Eigenheiten, die sich von denen der Malerei wie folgt unterscheiden:

„Die Skulptur ist sowohl für den Blinden wie für den Sehenden geschaffen. Die Malerei wendet sich nur an die Augen. Der Ausgleich besteht darin, daß es für die Skulptur gewiß weniger Gegenstände und weniger Sujets gibt als für die Malerei. Man kann alles malen, was man will. Die strenge, würdevolle und keusche Skulptur wählt aus.“⁷⁶

Die Skulptur hätte zwar gegenüber der Malerei den Vorteil, sowohl den Seh- sowie zusätzlich den Tastsinn anzusprechen, hätte aber weniger Themen zur Verfügung, die in diesem Medium darstellbar sind, deren Anzahl in der Malerei keine Grenzen gesetzt wären. Dies führe dazu, dass die Bildhauer bei ihrer Auswahl strenger vorgehen müssten, was Diderot im Folgenden näher ausführt:

„Selbst in der Wollust behält sie (die Skulptur) noch etwas Gewähltes, Seltenes, Erlesenes, das mir anzeigt, wie zeitraubend, mühsam und schwierig ihre Arbeit ist und dass man zwar zum Pinsel greifen darf, um auf der Leinwand eine flüchtige Idee festzuhalten, [...] während es sich mit dem Meißel ganz anders verhält. Da er den Gedanken des Künstlers in eine harte, widerspenstige und unvergängliche Materie eingräbt, muss er eine wohldurchdachte, originale und nicht alltägliche Wahl treffen.“⁷⁷

Während es der Malerei erlaubt sei, eine flüchtige Idee zu verbildlichen, muss es in der Bildhauerei, bedingt durch den zeitintensiven Arbeitsprozess, und auch durch die Schwierigkeit, *difficoltá*, der Bearbeitung jenes harten Materials, stets eine originelle Idee sein, die verwirklicht wird. Den Schwierigkeitsgrad unterstreicht er damit, indem er sagt, das Plagiat sei in der Malerei einfacher zu bewerkstelligen.⁷⁸ Er schreibt dazu: „Eine geringfügige Inkorrektheit der Zeichnung, die man auf einem Gemälde kaum zu

⁷⁵ Bassenge (Hg.) 1984, Bd.1, S. 614.

⁷⁶ Ebd. S. 613. Im Original hier nachzulesen: Seznec (Hg.) 1960 (1765), S. 206-213.

⁷⁷ Ebd. S. 613-614.

⁷⁸ Ebd. S. 617.

bemerken geruhte, wäre an einer Statue unverzeihlich.“⁷⁹ Außerdem würde das Medium Skulptur im Gegensatz zur Malerei eine Ernsthaftigkeit in sich tragen, die nie der Komik oder dem Spott verfallen dürfe:

„[...] Selbst im Spiel zeigt die Skulptur noch eine gewisse Würde. Sie ist dann noch ernsthaft, wenn sie scherzt. Zweifellos übersteigert sie; aber vielleicht passt die Übersteigerung besser zu ihr als zur Malerei. Der Maler und der Bildhauer sind beide Dichter; aber der Bildhauer überlädt niemals. Die Skulptur duldet weder das Possenhafte noch das Burleske, auch nicht das Spöttische und nur selten das Komische. Marmor lacht nicht.“⁸⁰

Das Karikaturhafte passe demnach besser zu einem flüchtigen Werkzeug wie dem Stift, die Skulptur soll würdevoll und ernsthaft sein – „Marmor lacht nicht.“ Die edle Auswahl des Sujets lässt sich unter anderem durch die Schwierigkeit erklären, das hartnäckige Material des Steins zu bearbeiten. Hier lässt sich ein Bogen zur Aussage „Marmor lacht nicht“ spannen. Denn die aufwendige Bearbeitung der Skulptur kann dem flüchtigen Entstehungsprozess einer Karikatur gegenübergestellt werden. Im schnellen Strich der Karikatur spiegelt sich ihr spöttischer Gedanke, der ebenso schnelllebig ist; je länger der Arbeitsprozess, umso ernsthafter ist das Sujet, könnte man daraus schließen. Bereits Varchi ist der Ansicht, dass die Bildhauerei mehr Anmut auf intellektueller Ebene hätte. Die Verankerung der Skulptur auf ebendieser Ebene ist auch bei deutschen Theoretikern jener Zeit zu finden, etwa bei Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) und Carl Ludwig Fernow (1763 – 1808), die die Würde des plastischen Formideals einer sentimental Malerei gegenüberstellten.⁸¹

In der Bildhauerei sei zudem eine Übersteigerung erlaubt, in größerem Ausmaß als in der Malerei. Dieser Gedanke erinnert an Lessings Überlegung, in der Skulptur werde als ein räumliches Medium ein zugespitztes Handlungsmoment dargestellt, im Vergleich zur Literatur, wo Handlung zeitlich aufgebaut werden könne.⁸²

In einer Salonkritik von 1765 zur Porträtbüste der Comtesse de Brionne vom Bildhauer Le Moyne spielt Diderot mit einer Referenz an die Gattung der Zeichnung:

„Madame de Brionne ist hier nur eine schöne Ahnung. Grazie und Leben werden sich bald zeigen, sind aber noch nicht da. Sie warten darauf, daß das Werk vollendet werde. In der Gegend des Haars ist der Marmor nur schraffiert. Le Moyne hat wohl angenommen, schwarze Kreide könnte den Meißel ersetzen. Warten wir ab, ob das

⁷⁹ Ebd. S. 614.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Siehe Schwedes 2009, S. 65-67.

⁸² Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Riemann (Hg.), Leipzig 1914.

Haar noch wächst. Monsieur Le Moyne – ach, Monsieur Le Moyne, man muss den Marmor zu bearbeiten verstehen[...]“⁸³

Diderot kritisiert Le Moynes Büste aufgrund ihres unvollendeten Charakters. Über die Hautpartie scherzt er, dass sie wohl deswegen so grob bearbeitet wurde, weil der Künstler hoffen würde, ein Farbauftrag würde für die Naturtreue sorgen. Die Farbe wird in diesem Beispiel also als Gegenmittel für eine unzulängliche Kunstfertigkeit des Bildhauers genannt, und besagt in weitestem Sinne, dass Farbe lediglich dem Fehlerausgleich einer unvollendeten Oberfläche diene.

Diderot geht aber an anderer Stelle ganz konkret auf das Farbproblem ein: „Welchen Effekt würde das schönste und wahrste Kolorit, das die Malerei kennt, auf einer Statue haben? - Einen schlechten, denke ich.“⁸⁴ Diderot bekennt sich, wie auch sein Zeitgenosse Falconet, dezidiert als Gegner eines Farbauftrags an skulpturalen Werken. Für die Unstimmigkeit, die die Skulptur mit aufgetragener Farbe bekommen würde, nennt Diderot zwei Gründe:

„Erstens könnte es in der Umgebung nur einen Punkt geben, von dem aus dieses Kolorit wahr erschiene. Zweitens ist nichts so unerfreulich wie der unmittelbare Kontrast zwischen dem Wahren und dem Unwahren; und die Wahrheit der Farbe entspricht doch niemals der Wahrheit der Sache. Die Sache ist hier die freistehende, isolierte, kompakte Statue, die im Begriff ist, sich zu bewegen.“⁸⁵

Diderot sagt also, dass das Mittel der Farbe und das Medium der Skulptur nicht dieselbe Wahrheit besitzen würden, dass sie sozusagen nicht kompatibel wären.⁸⁶ Mit dem einzigen Punkt, von dem aus eine bemalte Statue wahr erschiene, könnte ein Punkt in der Entfernung gemeint sein, der über die Künstlichkeit der Bemalung hinwegtäuscht.

Diderots Kenntnis von einer farbigen Antike ist fraglich, wenn er darauffolgend über antike Bildhauer und ihre vermeintlich unbemalten und glatt belassenen Augen spricht:

„Die Alten wussten das. Auf die Mehrzahl ihrer Büsten sieht man sogar, dass sie lieber den Augapfel glatt und kompakt ließen als die Iris einzuzichnen und die Pupille herauszuarbeiten, dass sie lieber an einen Blinden denken ließen, als ein

⁸³ Im Original hier nachzulesen: Seznec (Hg.) 1765, Oxford 1960, S. 213-214.

⁸⁴ Bassenge (Hg.) 1984, Bd. 1, S. 616.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Auch Herder stellt die Formel auf: „Farbe ist nicht Form“ und ist der Meinung, dass beide Instanzen sich einander nicht entsprechen würden. Siehe Johann Gottfried Herder, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traum, Riga 1778, S. 43. Ähnlich dazu steht Kugler, welcher eine illusionistische Bemalung der Skulptur für unmöglich, folglich für eine *Schein-Natur* und für Popanz halte. Siehe Franz Kugler, Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen, Berlin 1835, S. 74.

ausgestochenes Auge zu zeigen. Und mögen es mir unsere modernen Bildhauer nicht verübeln; die Alten scheinen mir in diesem Punkte einen strengeren Geschmack zu haben als sie.“⁸⁷

Diderot spielt damit auf jene modernen Bildhauer an, die farbige Materialien verwendeten, wie zum Beispiel Michel-Ange Slodtz (1705 – 1764) an seinem Grabmal für Jean-Baptiste Languet de Gergy. Die farbige Materialsprache ist an römischen Grabmälern von Bernini angelehnt. Diderot hat diese italienische Polychromie nicht sehr geschätzt und schloss sich eher dem klassizistischen Bildhauer Bouchardon an, der über die Vielfarbigkeit der Grabmäler von Slodtz gespottet hat. Im kirchlichen Kontext waren zur Zeit des Barock polychrome Skulpturen aber durchaus beliebt. Der Ausstellungskatalog *The colour of sculpture* gibt folgende Erklärung: „[...] the lesser degree of coloration in courtly sculpture may be the result of the higher level of education of its audience.“⁸⁸ Die Verwendung oder Nichtverwendung von Farbe an einer Statue hätte demnach mit dem Bildungsstand der Rezipienten zu tun. Dieses Kriterium scheint mir aber nur zweitrangig zu sein. Vielmehr ist es der jeweilig verschiedene Repräsentationszweck, der hier ausschlaggebend ist. Während es in den Salonausstellungen der französischen Akademie um die Kunstfertigkeit des Künstlers geht, folglich wie gekonnt es ein Bildhauer zustande bringt, den Marmorblock mit seinem Meißel zu bearbeiten, ist es im sakralen Kontext die Anbetungskraft einer Heiligen Statue, die zählt, was mit Farbe besser erreicht werden kann.

Die Bedeutung der Zeichnung für die Skulptur

Diderot sieht, wie schon erwähnt, die Zeichnung als das grundlegende Medium in Vorbereitung sowohl der Malerei als auch der Skulptur. Dem ist hinzuzufügen, dass die Erfindung einer Bildidee grundsätzlich mittels einer Zeichnung erfolgt. Zudem war die Ausbildungsmethode der Pariser Kunstakademie so aufgebaut, dass junge Bildhauer zunächst vor allem im Zeichnen geschult wurden. Nichtsdestotrotz war die übliche Arbeitsteilung, dass die zeichnerischen Entwürfe von anderen Künstlern, zum Beispiel Le Brun stammten, die schließlich von den Bildhauern umgesetzt wurden.⁸⁹

Es war aber ein wechselseitiges Interesse des jeweils anderen Mediums vorhanden, denn sowie Le Brun sich Gedanken zur Umsetzung seiner Entwürfe macht, wenn er

⁸⁷ Bassenge (Hg.) 1984, Bd.1, S. 616.

⁸⁸ Zit.nach Blühm (Hg.) 1996, S. 15.

⁸⁹ Siehe Weber 2013, S. 53.

für eine Herausarbeitung der Pupille plädiert, so beschäftigt sich der Bildhauer Bouchardon intensiv mit dem Zeichnen.⁹⁰ Weber unterscheidet in seinem Aufsatz über Bouchardon drei Phasen der Zeichnung, nämlich die flüchtige und experimentelle Ideenskizze, weiters Zeichnungen, die schon ein fertiges Gesamtkonzept erahnen lassen und zum Dritten Zeichnungen, bei denen Dreidimensionalität genau ausformuliert und eine detaillierte Binnenmodellierung enthalten ist.⁹¹

Für seinen Pfeil schnitzenden Amor hat Bouchardon diese ausführliche Methode für seine Entwurfszeichnung (Abb. 10) angewandt. Der Körper des Jünglings hat mit seinen stark ausgeprägten Muskeln einen durchaus plastischen Charakter. Auf das Spiel von Licht und Schatten hat der Künstler in dieser Naturstudie besonderen Wert gelegt. Da es sich hierbei um einen Entwurf zu einer selbst ausgeführten Skulptur handelt, kann man anhand dieses Beispiels besonders gut Schlüsse zur bildhauerischen Praxis ziehen. Die Licht- und Schattenmodellierung muss dem Künstler also auch in der Skulptur ein Anliegen gewesen sein. Der Bildhauer Bouchardon veranschaulicht, dass nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Skulptur zeichnerische Qualitäten vorhanden sind und sogar eine tragende Rolle spielen.

Damit eine Skulptur stark und edel sei, müsse laut Diderot auf jeden Fall dem Studium der Antike nachgegangen werden, „vor allem durch unermüdliches Zeichnen“.⁹² Macsotay bestätigt die besondere Stellung der Zeichnung für die Bildhauer wie Bouchardon in seiner 2017 erschienenen Abhandlung über die Bildhauerkunst in der Pariser Académie. Es sei eine neue bildhauerische Praxis, die mittels einer zeichnerischen Kopie freiere Studien erlaube. Er beschreibt die akademischen Kopien, die Künstler im Zuge einer üblichen Rom-Reise als Zeichnung anfertigten, als „active agents in the constitution of academic sculptor’s practices.“⁹³

⁹⁰ Siehe Ströbele 2012, S. 122. Siehe auch Weber 2013, S. 51.

⁹¹ Siehe Weber 2013, S. 51.

⁹² Siehe Lichtenstern 1987/88, S. 273.

⁹³ Macsotay 2017, S. 199-200.

Die Oberflächenstruktur der Skulptur

Die Hauptschwierigkeit der skulpturalen Ausführung sieht Diderot im Bereich der Naturähnlichkeit, „wie man dieser harten und kalten Materie Weichheit verleihen kann, um aus ihr zartes, weiches Fleisch zu bilden [...] und mit Wärme und Wahrheit ihre Adern, Muskeln und Gelenke [...] darstellen kann.“⁹⁴ Diese Qualitäten konnte er, wie bereits erläutert, in Falconets Pygmalion-Figurengruppe erkennen, ebenso bei dem Bildhauer Bouchardon.

Bouchardons Paradebeispiel dafür, wenn es um die Behandlung der Oberfläche geht, ist sein bereits genannter Amor, der sich aus der Herkuleskeule einen Bogen schnitzt (Abb. 11). Das Glätten und Polieren der Skulptur hat der Bildhauer selbst übernommen, obwohl das eigentlich Gehilfenarbeit wäre.⁹⁵ Aber nicht nur um die Ausführung der Oberfläche, sondern auch um ihre Erhaltung war der Künstler besorgt und nach langem Geringe konnte er durchsetzen, dass der Amor in einen Innenraum gestellt wurde, wo die Politur vor Witterungen geschützt war.⁹⁶ Die Entscheidung, ob eine Skulptur im Freien oder in einem Innenraum aufgestellt war, wurde immer mehr auch zum Barometer der Wertschätzung.

Ebenso wie Bouchardons Amor entlockt auch die Badende (Abb. 12) von Christophe-Gabriel Allegrain (1710 – 1795) aus dem Jahr 1767 dem Kritiker Diderot die betont positive Bewertung, sie werde als die schönste Frauenfigur, die die Moderne zu bieten hätte, gehandelt.⁹⁷ Genauer lobt er „die Fülle an Details in der bildhauerischen Beschreibung des Frauenkörpers, die Subtilität in der Nachahmung von Haut und Fleisch sowie die Suggestion von Lebendigkeit.“⁹⁸ Kloss-Weber vermutet hier einen Seitenhieb gegen Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), als Stellungnahme zu seiner Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* von 1755, in der der Archäologe die Detailliertheit der Falten als modernes Laster kritisiert.⁹⁹ Bereits im darauffolgenden Jahr ins Französische übersetzt, geht Kloss-Weber davon aus, Diderot habe die Schrift rezipiert und darauf

⁹⁴ Bassenge 1984, Bd.1, S. 614.

⁹⁵ Kanz/Körner 2006 (Hg.) , S. 186.

⁹⁶ Ebd. S. 186-187.

⁹⁷ Siehe Seznec (Hg.) 1967, Bd.3, S. 321-322.

⁹⁸ Kloss-Weber 2014, S. 231.

⁹⁹ Winckelmann 1995 (1755), S. 11. Winckelmann spricht sich außerdem gegen die Politur aus. Die schönsten antiken Skulpturen seien ohne Glättung. Erst später fand man heraus, dass diese Polituren nachträglich entfernt wurden und jene Wertung obsolet machte. Siehe Kanz/Körner (Hg.) 2006, S. 194.

Bezug genommen.¹⁰⁰ Auch Bassenge kommt zu dem Schluss, dass Diderot Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* kennen musste, da dieser darauf in der Salonkritik von 1765 direkten Bezug nimmt. Bassenge konstatiert: „Diderot scheint aus Winckelmann vor allem ein einseitiges Überbewerten der Antike herausgelesen zu haben; dagegen richtete sich sein Widerstand.“¹⁰¹

Levey kann die Begeisterung Diderots für Allegrains badende Venus absolut nicht nachvollziehen und findet das Urteil des Kunstkritikers äußerst merkwürdig. Die Oberflächenstruktur sei unzufriedenstellend, habe Allegrain doch einen beschädigten und geäderten Stein für die Bearbeitung erhalten, worüber sich Diderot auch in seiner Salonkritik ärgert. Leveys Ansicht nach ist Falconets etwas frühere Darstellung einer Nymphe, die aus dem Bade steigt (Abb. 13), ausgestellt 1757, viel schöner und hochwertiger gearbeitet.¹⁰²

Die Arbeit des Bildhauers beginne gewissermaßen bereits bei der Wahl des Marmorblockes, der möglichst rein, also frei von Adern und anderen Makeln sein sollte.¹⁰³ Diese Äderung, vor allem von farbigem Marmor, wird, wie im Kapitel über die Polyolithie aufgezeigt wird, im darauffolgenden Jahrhundert bewusst als Textur von Draperien eingesetzt.

Ein immer größeres medizinisches Wissen über die Haut hatte auch Auswirkungen auf die Kunstwelt. Ende des 18. Jahrhunderts gibt es im Kunstlexikon *Dictionnaire des arts* nicht mehr nur einen Eintrag zur Haut, nämlich das *Inkarnat*, sondern es wurde von nun an unterschieden zwischen der Haut und dem Fleisch, *la peau* und *le chair*.¹⁰⁴

Falconet äußert sich in seinen *Reflexions sur la sculpture* zu einer Weiterentwicklung der Oberflächenbeschaffenheit in Bezug auf die bildhauerische Praxis. Er sagt, die detailreiche Wiedergabe von Haut und Falten, Nerven und Adern sei eine Errungenschaft der modernen Skulptur: „Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse de chairs, et de la fluidité du sang [...]?“¹⁰⁵ Diese Vorliebe zur differenzierten Oberflächenbehandlung bezeichnet Kloss-Weber als „Ästhetik des Details“.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Siehe Kloss-Weber 2014, S. 236.

¹⁰¹ Bassenge (Hg.) 1984, Bd. 1, S. XIX.

¹⁰² Levey 1993, S. 120.

¹⁰³ Wagner 2009, S. 233.

¹⁰⁴ Siehe Watelet/Lévesque (Hg.) 1792, Bd.1, S.323-326.

¹⁰⁵ Falconet 1792, S. 701.

¹⁰⁶ Kloss-Weber 2014, S.238.

Zu einem modernen Bildhauer seiner Zeit gehörte auch Jean-Baptiste Pigalle (1714 – 1785), der mit seiner Voltaire-Marmorstatue (Abb. 14), die im Jahr 1776 in Marmor ausgeführt wurde, für Aufregung sorgte. Pigalle wurde ebenso wie Bouchardon und Falconet sehr von Diderot geschätzt. Er war der Pate von Diderots Enkel und schon 1760 bittet Diderot den Bildhauer um den Enzyklopädie-Artikel *sculpture*. Dieser Künstler gab ihm auch eine Einführung in die technischen Aspekte der Bildhauerei.¹⁰⁷

Voltaire ist in heroischer antiker Nacktheit dargestellt, was für Kritik gesorgt hat. Einen Philosophen nackt und zugleich schreibend, mit Falten und Muskeln darzustellen, war ungewöhnlich. Kritiker nannten den mageren Körper fleischlos und abstoßend.¹⁰⁸ Seine Skulptur trägt Spuren eines organisch bewegten Inneren. Aber auch Spuren seines Werkzeugs, denn die Oberfläche hat der Künstler nicht wie sonst üblich geglättet. Als Kontrast zur rustikalen Epidermis wurde aber Voltaires Gewand glatt ausgearbeitet.¹⁰⁹

Die Marmoroberfläche im Grade der Glättung zu differenzieren war seit dem späten 17. Jahrhundert eine gängige Methode. Falconet beschrieb den differenzierten Einsatz von matten, gekörnten und polierten Oberflächen als ein Mittel, um Reliefs zu kolorieren.¹¹⁰ Für Falconet war die differenzierte Oberflächenstruktur des Reliefs also gleichzusetzen mit der Farbe eines Gemäldes.

Paragone zwischen dem Relief und der Malerei

Ich möchte noch der Frage nachgehen, inwiefern es wechselseitige Einflüsse zwischen der Reliefkunst der Malerei gab, um daraus ebenfalls Erkenntnisse für das Problem der Farbe in der Skulptur zu gewinnen.

Die tote Drossel (Abb. 15) von Jean-Antoine Houdon (1741 – 1828) aus den Jahren 1775/77 ist ein Hochrelief aus Marmor. Es zeigt ein Tierstillleben, nämlich eine tote Drossel in Lebensgröße. Der Vogel ist fast freiplastisch ausgearbeitet und hängt kopfüber mit zusammengebundenen Füßen an einem Nagel, wobei ein Flügel den Reliefrand übertritt. Der Reliefgrund ist, bis auf die Signatur am unteren Rand, wie eine Wandfläche glatt belassen. Houdons Präsentation des toten Vogels knüpft an die

¹⁰⁷ Siehe Lichtenstern 1987/88, S. 271-271.

¹⁰⁸ Siehe Kanz/Körner (Hg.) 2006, S.201.

¹⁰⁹ Ebd. S. 204.

¹¹⁰ Siehe ebd. Zitiert nach Réau, Étienne-Maurice Falconet, Bd. I, Paris 1922, S.222.

Tierstilleben der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und auch der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts an. Tote Vögel, Geflügel, Hasen oder andere Jagdtrophäen kopfüber an der Wand hängend, wobei ein oder zwei Hinterfüße an den in die Wand geschlagenen Nagel festgemacht sind, sind dabei ein gängiges Darstellungsmotiv. Entsprechendes niederländisches Vorbild kann Jan Baptist Weenix mit seinem *Toten Rebhuhn* um 1650–1652 gewesen sein.

Ein französisches Beispiel aus dem 18. Jahrhundert ist Jean Siméon Chardin (1699 – 1779), der in seinen Stilleben ebenfalls mittels fein eingesetzten Lichts auf den Oberflächen atmosphärische Qualitäten erzeugt. Chardins „Stilleben mit totem Fasan und Jagdtasche“ (Abb. 16) von 1760 zeigt besondere Ähnlichkeit mit Houdons toter Drossel, die gut 15 Jahre später entstand. Es ist anzunehmen, dass Houdon in den direkten Wettstreit mit dem berühmten und in der Akademie anerkannten zeitgenössischen Maler Chardin treten wollte. Während in Chardins Gemälde am unteren Bildrand in Höhe des Fasanenkopfes eine auf einem Wandvorsprung liegende Jagdtasche abgebildet ist, reduziert Houdon sein Relief alleine auf die Drossel, ohne jegliches Jagdzubehör. Beide Werke zeichnen sich jedoch von einer kompositorischen Schlichtheit aus. Einen weiteren Unterschied macht die Art der Hängung aus. Chardins Vogel ist mit einem Fuß an den Nagel geknüpft, Houdons mit beiden Füßen. Dadurch entsteht bei Houdon eine kompaktere Form, die dem Medium des Steins offensichtlich verträglicher ist. Seine Komposition öffnet sich hingegen mittels in den Raum ausgebreiteter Flügel, die bei Chardin mehr an den Vogelleib anliegen. Seine Signatur setzt Houdon, nach Malertradition, an den unteren Bildabschluss, in den flachen Bildhintergrund eingeritzt. Houdon experimentierte mit den Möglichkeiten, die Bildgrenze zu überschreiten, indem er den rechten Flügel der Drossel aus dem Rahmen strecken lässt. Indem Houdon nun seinen Vogel über den Reliefgrund hinausragen lässt, nimmt er einen Kunstgriff der *Trompe-l'oeuil*-Malerei auf, um die Möglichkeiten der Skulptur aufzeigen.¹¹¹

Bei der Betrachtung von Houdons Stilleben-Relief lohnt sich auch ein Vergleich mit einem Gemälde des französischen Hofmalers Jean-Baptiste Oudry (1686 – 1755), und zwar mit seinem *Stilleben mit weißer Ente* (Abb. 17) von 1753. Es handelt sich dabei um eine Ente, wie in den vorigen Beispielen vornüber hängend. Es sei ein Stilleben mit verschiedenen Weiß-Qualitäten von Papier bis hin zu Silber, sagt der Künstler in

¹¹¹ Kanz/Körner (Hg.) 2006, S. 88.

einem Vortrag an der Akademie im Jahr 1749.¹¹² Die gemalten Gegenstände seien nicht reell plastisch zu begreifen, sondern demonstrativ, als Stellvertreter sozusagen für eine Veranschaulichung einer bestimmten Aussage. Diese Darstellung von verschiedenen Weiß- und Graustufen erinnert an die Grisaille-Technik der Renaissance, ein Versuch der Maler, sich dem direkten Wettkampf mit den Bildhauern zu stellen, indem sie ohne Vielfarbigkeit versuchten, Plastizität herzustellen – ein früher Beitrag zum Paragone-Streit. Oudry möchte mit seinem Stillleben beweisen, dass auch er als Maler es schaffe, in der Monochromie eine Naturnachahmung zu vollbringen. Zwischen der Malerei und der Reliefkunst vollzieht sich also ein fruchtbares Ringen um die bestmögliche Positionierung des eigenen Mediums und die Zurschaustellung ihrer besonderen Mittel und Fähigkeiten.

Houdon nahm den Wettstreit nach Naturnachahmung mit der Malerei auf, wobei er die Täuschungskraft nicht durch einen Farbauftrag, sondern allein mittels einer differenzierten Oberfläche des Steins erreicht. Die illusionistische Wirkung des Hochreliefs ist vor allem der feinen Ausarbeitung des Federkleids zu verdanken. Zum Schwierigkeitsgrad dieses Unterfangens gibt es die Anekdote, dass ein Junge im Atelier des Künstlers erstaunt fragte, wie es nur möglich sei, einen Vogel aus Stein zu hauen.¹¹³ Der Zeitgenosse Friedrich Melchior Grimm, der das Werk im Salon von 1777 gesehen hat, berichtet darüber in der *Correspondance littéraires* folgendes: Je näher der Betrachter dem Werk komme, desto größere Täuschungskraft gehe davon aus.¹¹⁴

Wenige Jahre zuvor hatte Diderot in seinen Salonkritiken die niederländische Bezeichnung *Stilleven*, die für die Darstellung unbewegter Gegenstände steht, in die französische Sprache übertragen. Mit seinem Begriff der *nature inanimée* hat Diderot die Unbelebtheit der dargestellten Objekte betont. Auch der Stillleben-Begriff *natura morta* bzw. *nature morte* hat sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt.¹¹⁵ Ob diese Definition des Stilllebens Houdon dazu anregte, einen einzelnen leblosen Gegenstand in der Materie des ebenso unbelebten Steins zu realisieren, ist nicht eindeutig zu klären. Zugespitzt wird die Thematik von Antonio Canova (1757 – 1822) mit seinen in Stein gehauenen Obstkörben aus den Jahren 1772 bis 1774.

¹¹² Galeries nationales du Grand Palais (Hg.) 1982, S. 270.

¹¹³ Siehe Kanz/Körner (Hg.) 2006, S. 90.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Kanz/ Körner (Hg.) 2006, S. 92.

II. QUATREMÈRE DE QUINCY – EIN WEGBEREITER FÜR DIE POLYCHROMIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849) stammt aus einer Tuchhändler-Familie, die mit ihrem „maison de commerce“ in Paris Privilegien von Ludwig XV sowie von Ludwig XVI genoss. Sein Interesse galt schon früh den Alten Sprachen sowie der Bildenden Kunst.¹¹⁶

Quatremère de Quincy beschritt einen methodisch modernen Weg in der Altertumsforschung, indem er historische Quellentexte sowie die Fragmente der archäologischen Funde miteinander verquickte. Es war ihm vor allem ein Anliegen, neue Kriterien für den wissenschaftlichen Umgang mit Statuen zu finden, und nicht den persönlichen beziehungsweise den modernen Geschmack seiner Zeit darüberzustülpen. Ruprecht streicht diesen Aspekt ebenfalls hervor: „[...] he ignored for the most part contemporary debates over the relative virtue of the literary and the visual arts [...].“¹¹⁷ Was er im Sinn hatte, war Bild und Text in einer konstruktiven Annäherung zu lesen.¹¹⁸ Er versuchte bemerkenswerterweise keinerlei Wertung vorzunehmen, sondern die Forschungsgegenstände nüchtern zu erfassen, wie Sabatini es in einem Aufsatz auf den Punkt bringt: „Most assuredly, he does not consider colour to be essential for the purposes of beauty; and yet, in spite of this, he does not exclude it.“¹¹⁹ Daher ist es nicht verwunderlich, dass ein Teil Quatremère's Abhandlung „Le Jupiter Olympien“ von 1814 den Titel „Eine Prüfung des Geschmacks von polychromer Skulptur“ trägt. Mit seiner Darstellung über die Entwicklung der antiken polychromen Skulptur in der Zeit kurz vor Perikles bis zu Konstantin gilt er als Wegbereiter für die Erschließung der Polychromie in der griechischen Skulptur und Architektur – er war es auch, der 1806 den Begriff „polychrom“ zum ersten Mal in Verbindung mit der Skulptur gebrauchte.¹²⁰ Auch außerhalb von Frankreich hat man seine innovative Abhandlung wahrgenommen, was zu einer breiteren Akzeptanz der polychromen Skulptur und Architektur führte. Hittorff und Leo von Klenze seien unter anderen von Quatremère beeinflusst worden.¹²¹

¹¹⁶ Lavin 1992, S. 2.

¹¹⁷ Ruprecht Jr. 2014, S. 23.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Sabatini 2006, S. 401.

¹²⁰ La sculpture française au XIX^e siècle, S. 148. Siehe auch Sabatini 2006, S. 396.

¹²¹ Sabatini 2006, S. 400.

Erste Studien auf Sizilien unternahm der Jung-Forscher in den Zeiträumen von 1779 bis 1780 und von 1783 bis 1784.¹²² In Agrigent untersuchte er die Ruinen des Zeus-Tempels, er generierte aus den Funden von Kapitellen und Triglyphen einerseits und mithilfe der Schriften des antiken Autors Diodorus Siculus andererseits die Maße des Tempels und stellte einen Bezug zu den Tempeln in Athen her.¹²³ Im Jahr 1805 publizierte er einen Zwischenbericht über den Tempel in Agrigent, der schließlich knapp zehn Jahre später, 1814, seine Vollendung mit der Studie „Le Jupiter Olympien“ finden sollte. Auf seiner zweiten und letzten Italienreise lernt Quatremère im Jahr 1783 den venezianischen Bildhauer Canova kennen, dessen Klassizismus großen Einfluss auf den Forscher hatte. Ihre Korrespondenz erstreckte sich über einen Zeitraum von 40 Jahren.¹²⁴

Die Akademie war zu Quatremère's Zeit kosmopolitisch und gut vernetzt und die Archäologie stellte ein besonders wichtiges Feld für sie dar. Es wurden Expeditionen nach Ägypten, Phönizien, Griechenland, Mazedonien, Phrygien, Zypern sowie Rom und Sizilien unternommen.¹²⁵ Im Jahr 1803 hatte Quatremère beispielsweise Zugang zu neuen Erbeutungen nach einer Expedition Napoleons nach Ägypten.¹²⁶

Quatremère setzte sich Zeit seines Lebens für Reformen in der Kunstpolitik ein. Er kritisierte Napoleon Bonapartes imperiale Plünderungen im Kirchenstaat, die als Friedensbedingung nach dem Waffenstillstand von Bologna 1796 und geregelt vom Vertrag von Tolentino von 1797, nach Paris gelangten; es waren ungefähr 100 Kunstwerke.¹²⁷ Er hatte aufgrund dieses Ereignisses seinem Freund, dem französischen General Francisco de Miranda sieben offene Briefe geschrieben, worin er kunsthistorische Argumente gegen die imperialen Plünderungen aufzeigt, was für eine Kontroverse in Frankreich sorgte.¹²⁸ Quatremère kann man auch als einen Pionier ansehen, was Bemühungen um eine angemessene Instandhaltung von öffentlichen Monumenten betrifft, beispielsweise konnte er das Restaurierungsprojekt des Brunnens im Friedhof der Unschuldigen von Goujon, des „Fontaine des Innocentes“,

¹²² Ebd. S. 393.

¹²³ Ebd. S. 394.

¹²⁴ Ruprecht Jr. 2014, S. 21. Gesprächsstoff in den Briefen war unter anderem die Fortbringung der „Elgin Marbles“ von der Akropolis-Tempelanlage in Athen durch den damaligen britischen Diplomaten Lord Elgin im Jahr 1803. Ebd. S. xxvii.

¹²⁵ Ruprecht Jr. 2014, S. 18.

¹²⁶ Ebd. S. 22.

¹²⁷ Ebd. S. xxvi.

¹²⁸ Ebd. S. xxvi-xxvii.

durchsetzen.¹²⁹ Auch für den „Prix de Rome“, ein Förderprogramm, das jungen Künstlern einen Romaufenthalt ermöglichte, machte er sich stark.¹³⁰ Weiters war Quatremère ein vehementer Vertreter einer reformierten Kunstpolitik. Seine Forderungen waren unter anderem folgende: Die künstlerische Freiheit sollte gestärkt werden. In den Jurys der Salons und der Kunstpreisorganisationen sollte es ein ausgewogenes Verhältnis von Akademie- und Nicht-Akademie-Teilnehmern geben. Die Salons sollten allen Künstlern zugänglich sein, unabhängig von sozialem Rang und Nationalität. Förderungen sollte es auch für die teuren Kunstformen geben, wie zum Beispiel für Kolossalstatuen. Teilweise wurden diese Reformen nach der Französischen Revolution von David und seiner Commune des Arts umgesetzt.¹³¹ Quatremère s bedeutendstes Projekt war die Überführung der Kirche St. Geneviève in ein säkulares Monument, das Französische Pantheon der neuen Republik, in dem er von 1791 bis 1794 Generaldirektor war.¹³² 1794 bis 1796 wurde er politisch verfolgt, bis er schließlich 1797 für zwei Jahre ins Exil nach Deutschland ging. Nach seiner Rückkehr wurde er von Napoleon zum Generalkonsul für das Département de la Seine berufen, bis er sich ab 1806 einige Jahre auf seine Schreibearbeit von „Le Jupiter Olympien“ konzentrierte. Nach jener Veröffentlichung war er von 1816 bis 1839 Sekretär der Académie des Beaux-Arts.¹³³ Er hatte auch verschiedene andere politische Ämter inne, etwa die Superintendanz von Kunst- und öffentlichen Bauten im Jahr 1815 oder als Sekretär der *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* im Jahr 1819.¹³⁴

Ein umfassenderes Projekt stellte die Herausgabe eines historischen Architektur-Lexikons dar, des *Dictionnaire Historique d'Architecture*, die ihn von 1788 bis 1832 beschäftigen sollte.¹³⁵

¹²⁹ Ruprecht Jr. 2014, S. 21.

¹³⁰ Ebd. S. 20.

¹³¹ Ebd. S. 25.

¹³² Ebd. S. 25.

¹³³ Ebd. S. 26.

¹³⁴ Ebd. S. 28.

¹³⁵ Ebd. S. 23.

“Le Jupiter Olympien”, Paris 1814

1814 publizierte Quatremère de Quincy seine einflussreiche Schrift „Le Jupiter Olympien, ou l’art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue“. Ihm ist damit eine kritische Darstellung der antiken Skulptur und Architektur gelungen, zu seinen Quellen zählen unter anderem Pausanias, Plinius, Quintilius, Platon und Plutarch. Um den Zeus-Tempel rekonstruieren zu können, zog er aber vor allem die Überlieferungen von Diodorus Siculus heran.¹³⁶ Von besonderem Interesse bezüglich der polychromen und polylythen Skulptur sind die Kapitel über den Geschmack polychromer Skulptur in der Antike und eine historische Beschreibung der chryselephantinen Statue bei den Griechen und Römern, die eine ausführliche und erstmalige Darstellung der Technik bieten: „Un essai sur le gout de la sculpture polychrome“ und „L’histoire de la statuaire en or et ivoire chez les grecs et les romains“. Das Werk ist in sechs Abschnitte gegliedert und enthält zahlreiche farbige Skizzen und Tafeln zur Veranschaulichung. Die titelgebende olympische Zeus-Statue schmückt gleich die erste Seite der 458 Seiten schweren Abhandlung.

Der erste Teil handelt von der polychromen antiken Skulptur, Teil zwei beschreibt die antike Toreutik und Abschnitt 3 bis 6 ist schließlich der chryselephantinen Statue gewidmet. Dabei ist bemerkenswert, dass seine Rekonstruktionen der Gold-Elfenbeinstatuen ausschließlich auf schriftlichen antiken Quellen ruhen. Der Abhandlung sind einige Illustrationen angefügt, die vom Autor selbst angefertigt wurden.¹³⁷

Gleich zu Beginn des Vorwortes seiner Abhandlung verweist Quatremère auf die Wirkungsmacht Winckelmanns, denn dieser habe weit über Deutschland hinaus das Studium der antiken Kunst geprägt. „Il est véritablement le premier qui, par l’analyse des différents styles, des différentes époques, des différentes écoles de l’art, par le secours des écrivains, de leurs descriptions [...], des aperçus spéculatifs [...] soit parvenue à remettre ensemble le corps mutilé des arts de l’antiquité; à lui redonner une sorte d’intégrité.“¹³⁸ Winckelmann sei der Erste gewesen, der Schriftquellen zu Rate zog, um verschiedene Stile, Epochen, Schulen zu analysieren. Diese Methode hätte laut Quatremère der Antike ihre Integrität wieder zurückgegeben.

¹³⁶ Ruprecht Jr. 2014, S. 21.

¹³⁷ Sabatini 2006, S. 398.

¹³⁸ Quincy 1814, S. vij.

Auch ist es Winckelmann zu verdanken, dass Skulpturen, getrennt von einer religiösen Sphäre, als ästhetisch für sich stehende Kunstwerke betrachtet und ausgestellt wurden.¹³⁹

Es wird ebenso deutlich, dass die Zeit der Verfassung des „Le Jupiter Olympien“ eine Zeit voller archäologischer Entdeckungen und Neubewertungen ist, die man genauestens verfolgt und diskutiert. „Chaque découverte était capable, ou d’ajouter à l’idée du beau que nous devons à l’antique”.¹⁴⁰ Jede einzelne Entdeckung würde zur Idee des Schönen in der Antike beitragen.

Quatremère bemerkt in seinem Vorwort weiters, dass gerade solche Statuen am ehesten der Zerstörung anheimgefallen sind, die am erfindungsreichsten wären und den größten Beifall verdienten. Hier kommt auch schon zum Ausdruck, was Quatremère grundsätzlich von Winckelmann unterscheidet, nämlich seine These einer höheren Wertschätzung in der Antike für die metallische Skulptur gegenüber der marmornen. „L’histoire en effet nous apprend que le marbre ne fut pas la matière favorite des statuaires [...] la sculpture en pierre fut celle qui compta le moins de chefs-d’œuvre en Grèce.”¹⁴¹ Skulpturen aus Stein seien in der Antike nicht diejenigen gewesen, die am meisten Anerkennung fanden. Hier zeigt sich Quatremères Interesse an metallischen Statuen. Zu seinen innovativsten Errungenschaften gehören vor allem auch seine Ausführungen zur chryselephantinen Statue – eine Großplastik aus Elfenbein, mit Gold und Silber versetzt. Winckelmann habe zwar erwähnt, dass diese Elfenbeinstatuen existieren, aber er hätte es nicht für wert erachtet, dem Leser die besondere Technik nahezubringen.¹⁴² Auch an Graf von Caylus und M. Paw hegt er diesbezüglich Kritik. Ersterer hätte dieser besonderen Statuenform zu wenig Beachtung geschenkt und Letzterer habe sich zu voreilig negativ darüber geäußert.¹⁴³ Dabei betont Quatremère die Überlegenheit der Chryselephantine: „Aucun autre genre de sculpture n’eût pu rassembler toutes ces qualités et [...] autant à l’imagination.”¹⁴⁴

¹³⁹ Unter Winkelmanns Vision geschah eine Trennung im Vatikan-Museum zwischen Text- und Bildquellen. Die Texte wurden nunmehr in der Vatikan-Bibliothek aufbewahrt, mit privatem Zutritt und die Bildquellen gelangten ins Vatikan-Museum, das öffentlich zugänglich war. An dem nicht-regulierten öffentlichen Zugang der bildlichen Medien ist zu sehen, dass sie nicht mehr so eine religiöse oder politische Sprengkraft besaßen. Siehe Ruprecht Jr. 2014, S. 14.

¹⁴⁰ Quincy 1814, S. a.

¹⁴¹ Ebd. S. v.

¹⁴² Ebd. S. x.

¹⁴³ Ebd. S. xj.

¹⁴⁴ Ebd. S. ix.

Dem Geschmack der Antike und der damaligen Moderne wird ebenfalls viel Raum in der Abhandlung *Le Jupiter Olympien* gegeben, ist er doch titelgebend. Quatremère agiert hier als kritischer Forscher, wenn er sagt, dass die Vorlieben der Antike unter gänzlich anderen Vorzeichen und Überlegungen stehen, als jene seiner Zeit.¹⁴⁵ Die Vielzahl der Kunstbegriffe im Bereich der Skulptur, die in der Antike in Verwendung war, würde den Unterschied ihrer Ideenwelt und Praxis bezeugen.¹⁴⁶

Quatremère zur Paragone-Debatte

Quatremère zitiert Winckelmanns *Geschichte der Kunst*, wenn er bemerkt, dass die Skulptur schon immer und überall der Malerei vorangegangen ist. Das Relief stehe außerdem über der Zeichnung.¹⁴⁷ Diese Bevorzugung für das Plastische komme daher, dass der Tastsinn der unmittelbarste sei und „celui qui donne les premières idées des objets“. Weiters sei es jener Sinn, aus dem heraus sich ein Eigentumsgefühl entwickle. Steinchen, Holzstücke und Muscheln hätten eine stärkere Idol-tragende Funktion als Strich und Farbe. In der Nachahmung, schreibt Quatremère, nimmt die Farbe nach der Form den zweiten Rang ein.¹⁴⁸ Der Gipfel der Imitation sei die Verbindung von Relief und Farbe.¹⁴⁹

Quatremère bemerkt, man könne nicht sagen, wie viele antiken Marmorstatuen, die bemalt wurden, verloren gingen, aber dass dies immer wieder Beispiele von Funden belegen würden. Zu den möglichen Gründen, warum man damals Farbe auftrug, gibt er unter anderem an, dass man damit auch Imperfektionen der Oberfläche korrigiert hätte¹⁵⁰ – ein Argument, das im Farbdiskurs des 18. Jahrhunderts, wie bereits ausgeführt, verstärkt gegen die Verwendung von Farbe an der Skulptur herangezogen wurde. In Anlehnung daran sagt er weiters, dass ein Bildhauer, der keinen Gebrauch vom verführerischen Reiz der Farben mache, seine größte Könnerschaft beweisen muss, um diesen Nachteil auszugleichen und Aufmerksamkeit auf sein Werk zu ziehen.¹⁵¹ Als weitere Gründe eines Farbauftrages gibt Quatremère die Kälte und Monotonie an, die der weiße Stein ausstrahlen würde, die Vorteile einer besseren

¹⁴⁵ Quincy 1814, S. vj.

¹⁴⁶ Ebd. S. viij.

¹⁴⁷ Ebd. I, S. 2

¹⁴⁸ Ebd. S. 2.

¹⁴⁹ Ebd. S. 3.

¹⁵⁰ Ebd. S. 29.

¹⁵¹ Ebd.

Konservation des darunterliegenden Materials, sowie die Steigerung der Illusion.¹⁵² Den modernen Geschmack seiner Zeitgenossen betreffend behauptet er, dass sich die Rezipienten darin einig seien, bewiesene Farbspuren zu ignorieren oder gar zu leugnen und diese als Beleidigung für den antiken Genieanspruch zu verwerfen.¹⁵³

Quatremère behauptet, dass die Bildhauerei bei den Griechen eine wichtigere Rolle spielte als die Malerei. Vor allem auch weil die Wirkung einer Göttlichkeit der Statue vorbehalten sei, denn nur sie nehme einen realen Raum ein. Während eine Statue dazu fähig sei, einen Gott regelrecht zu erschaffen, könne die Malerei diesen nur repräsentieren.¹⁵⁴ Die Existenz jener Figur sei keine Illusion: man könne ihre Kniee lieblosen und ihre Hände können drohend oder einladend sein. Man wisse nicht mehr, ob die Statue Gott darstelle, oder ob Gott zu einer Statue geworden ist, „on ne sait plus si c'est la statue qui est dieu, ou si le dieu n'est pas devenu statue“¹⁵⁵.

Der Ursprung des farbigen Geschmacks

Quatremère möchte den Ursprung des Geschmackes für die farbige Skulptur klären, sowie die Universalität seiner Praxis. Der Einfluss von ägyptischer Kunst hätte den Griechen den Geschmack für farbige Skulptur vermittelt. Im alten Ägypten und auch in anderen früheren Kulturen war das Ritual der Bemalung von Statuen ein symbolischer Akt der Belebung ihres Lebensgeistes.¹⁵⁶ Ich möchte also diese sehr frühe Form der Verlebendigung einen symbolischen Pygmalion-Effekt nennen. Das Ziel war nicht die Belebung des Körpers, sondern die „Beseelung der Materie“. Und dies konnte nur gelingen, indem man den Stoff durch eine Farbfassung dematerialisierte.¹⁵⁷

Es war bei den Griechen ein wechselseitiges Interesse von Form und Farbe vorhanden. Der Maler vermochte es mittels der Farbe, die Grobheit der Form aufzuwiegen und der Bildhauer vermittelt im Gegenzug zeichnerische Qualitäten, die die Basis der Skulptur sind. Quatremère urteilt, die Malerei scheine der Verlierer zu sein. Beachtenswert sei jedoch die Haltbarkeit der Farbe der ägyptischen Bas-Reliefs. Alle waren bemalt oder mit realen Stoffen bekleidet und die weitverbreitetsten waren

¹⁵² Quincy 1814, I, S. 29.

¹⁵³ Ebd. S. 29.

¹⁵⁴ Ebd. S. 212.

¹⁵⁵ Ebd. S. 213.

¹⁵⁶ Lejman 2009, S. 71.

¹⁵⁷ Ebd. S. 71.

aus Holz.¹⁵⁸ Diese farbigen Reliefs dienten gewisser religiöser und kultischer Verehrung.¹⁵⁹

Quatremère geht auch ausführlich auf jene bemalten Statuen ein, die zusätzlich mit echtem Stoff bekleidet wurden. Er nennt diese „statues-mannequins“. Die Griechen und Römer hätten diese „Mannequin-Methode“ für ihre Marmor- und Bronzefiguren entdeckt, motiviert durch den „religiösen Instinkt“, die geschaffenen Statuen als Devotionalien zu verehren. Auch Vinzenz Brinkmann weist in seinem Aufsatz „Das Leben des antiken Bildwerks“ auf die Stellung des Kultbildes aus Holz hin. Es sei die älteste Form einer autonomen Skulptur und auch Brinkmann beschreibt dieses alte Kultbild als eine Art „Anziehpuppe“: „Diese meist sehr kleine Holzfigur wurde bekleidet, geschmückt, entkleidet, gewaschen und wieder neu bekleidet und geschmückt.“¹⁶⁰

Der Bildhauer verhalte sich zu seiner Statue wie zu einer Geliebten, sie umschmeichelnd und schmückend: „Il embrasse son idole, il la couronne, il la pare, il l’habille des plus riches étoffes.“¹⁶¹ Quatremère ordnet diese Mannequin-Statuen jedoch nicht als Kunst der Imitation ein, denn Imitation müsse durch einen anderen als den zu imitierenden Naturstoff nachgeahmt werden. Dies sei die Grundvoraussetzung einer jeden Imitation. Den zu bezeichnenden Stoff eins zu eins in das Kunstwerk zu integrieren, sei ein durchaus einfacher Effekt, um die echte Imitation zu ersetzen, sei aber bloße Wiederholung. Nichtsdestotrotz seien diese Mannequin-Statuen hochgradig lebhaft.¹⁶² Erscheinen diese poupées, also „Puppen“, wie Quatremère diese archaischen Holzfiguren auch nennt, auf den ersten Blick falsch und unnatürlich, so würden sie bei näherer Betrachtung eine wahrhaftige Natürlichkeit aufweisen und eine besondere Beschaffenheit.¹⁶³ Mit der reichen Bekleidung der Objekte wolle man laut Maximus von Tyros eine höhere Idee der Göttlichkeit erreichen und auch Tertullian stellt einen Zusammenhang zwischen den Göttern und einem opulenten Schmückungsgestus fest.¹⁶⁴

Neben dem Ziereffekt ist sowohl die Bemalung als auch die Bekleidung von Statuen eine optimale Konservierung, Stoffe konnten zudem problemlos und regelmäßig

¹⁵⁸ Pausanias hatte diese als älteste kultisch-religiöse Kunstwerke angesehen. Vgl. Quincy 1814, S. 4.

¹⁵⁹ Ebd. I, S. 5.

¹⁶⁰ Roller 2014, S. 67.

¹⁶¹ Quincy 1814, I, S. 9.

¹⁶² Ebd., S. 8.

¹⁶³ Ebd. S. 21.

¹⁶⁴ Ebd. S. 9.

ausgetauscht werden, ohne den Körper zu beschädigen – eine Möglichkeit der ständigen Erneuerung.¹⁶⁵ Quatremère zitiert Pausanias, der anhand einiger bis auf den Kopf bekleideter Statuen, seine Neugierde beschreibt, welches Material sich unter dem Stoffgewand wohl befinde.¹⁶⁶ Wenn Quatremère von einer Bemalung der Statuen spricht, meint er damit verschiedene Partien von Körper und Gesicht, und zwar in den jeweiligen Naturtönen.

Auch in der antiken Architektur gebe es, wieder mit der ägyptischen Traditionsanknüpfung als anstoßgebend, zahlreiche Beispiele von koloriertem Material, seien es Frieze mit vergoldetem Metall oder Terrakotta sowie andere Architekturornamentik mit Farbresten, skulpturale Arabesken oder mit Kameen bestückte Tiefreliefs, dies alles vor allem im Inneren der Tempel.¹⁶⁷ Als Beispiele seien der Minerva- und der Theseustempel genannt.¹⁶⁸ Dass die Frieze jener Tempel bemalt waren, hatte praktische Gründe der Betrachteroptik, denn mit einem bemalten Untergrund konnte man auch hochgelegene Friesreliefs oberhalb der Kolonaden in ihren Konturen stärker wahrnehmen, vor allem die Figuren in der zweiten Reliefebene konnten so besser unterschieden werden.¹⁶⁹ Außerdem konnten an der Architektur mittels Bemalung wertvollere Materialien wie Marmor vorgetäuscht werden.¹⁷⁰ Fast alle bemalten Terrakotta-Frieze hätten ihre Farbigkeit erhalten.¹⁷¹

Quatremère nennt in diesem Zusammenhang einen bemerkenswerten Unterschied zwischen der Antike und der seinerzeitigen Moderne: die Modernen würden ihre Künste auf Luxus und Gefallen reduzieren, während sie in der Antike schlichtweg notwendige Objekte wären.¹⁷²

¹⁶⁵ Quincy 1814, I, S. 10.

¹⁶⁶ Ebd. S. 10.

¹⁶⁷ Ebd. S. 32.

¹⁶⁸ Ebd. S. 31-32.

¹⁶⁹ Ebd. S. 32.

¹⁷⁰ Quincy 1832, S. 298.

¹⁷¹ Quincy 1814, I, S. 33.

¹⁷² Ebd.

Materialien und Farbgewohnheiten

Quatremère weist darauf hin, dass die große Varietät an Materialien, die in der Antike für Skulpturen verwendet wurden, Einfluss auf den polychromen Geschmack gehabt hätte, wobei er das Mittel und den Effekt als wechselwirkende Faktoren beschreibt.¹⁷³

Zunächst nennt er zahlreiche Hölzer, an erster Stelle das Ebenholz, das unter den Hölzern jene Position einnimmt, die der Marmor unter den Steinarten hat. Von den Metallen nennt er folgende: Silber, Zinn, Blei, Messing, Eisen. Als weitere Materialien nennt er Elfenbein sowie Kamelbein, Nilpferdzahn, Bernstein. Zuletzt zählt er jene Stoffe auf, die sich im Bereich der Plastik anwenden lassen: Ton, Wachs, Gips, sowie Pech, Weihrauch und Gummi.¹⁷⁴ Von dieser Vielzahl an Statuen seien jedoch nur jene aus Marmor, sowie eine kleine Anzahl an Bronzen und wenige Terrakotta-Arbeiten erhalten.¹⁷⁵

Die Farbe Rot sei häufig bei Bacchus-Statuen verwendet worden, im Tempel von Phigalia etwa ein Zinnober-Rot als Hautfarbe, oder ein Bacchus in Korinth mit dem eben genannten Rot-Ton als Gesichtsfarbe, während der restliche Körper aus vergoldetem Holz bestand.¹⁷⁶

Eine große Anzahl an antiken Statuen würden Farbigkeit lediglich als schmückende Ornamentik und als Detailakzentuierung aufweisen.¹⁷⁷ Auch Vergoldungen dienten einerseits dem farblichen Effekt und andererseits als Zierelement. Im Besonderen dienten sie als Haarschmuck oder als Darstellung von blonder Haarfarbe. Eine von Philostratus beschriebene Narziss-Statue sei aus Marmor mit vergoldeten Haaren gewesen.¹⁷⁸ Die Venus-Medici sei hier als Beispiel genannt, deren Haare vergoldet waren und die auch Ohrenschmuck besaß. Dafür gibt es noch zahlreiche Beispiele. 1760 fand man in Herculaneum eine Diana-Statue aus Marmor mit goldblondem Haar und purpurrotem Gewand mit weißem Blumenmuster.¹⁷⁹ Im alltäglichen Gebrauch war die Färbung von Haaren der Frauen durch verschiedene Farbpuder nichts Unübliches, vor allem goldenes Haarpuder war beliebt.¹⁸⁰ Vergoldungen von bestimmten

¹⁷³ Quincy 1814, I, S. 25.

¹⁷⁴ Ebd. S. 25-28.

¹⁷⁵ Ebd. S. 28.

¹⁷⁶ Ebd. S. 33-34.

¹⁷⁷ Ebd. S. 34.

¹⁷⁸ Ebd. S. 34.

¹⁷⁹ Ebd. S. 35.

¹⁸⁰ Ebd. S. 34.

Körperpartien konnten auch allegorisch verstanden werden: Der Astrologe Berosus wurde etwa mit einer vergoldeten Zunge wiedergegeben, da er den Athenern Weissagungen machte.¹⁸¹

Eine weitere Farbgewohnheit aus antiker Zeit ist die Tradition der farbigen Familien-Wachsportraits, die als Totenmasken im Zuge eines Begräbnis-Rituals den Verstorbenen darstellen sollte, zusätzlich geschmückt mit dessen Gewandstücken.¹⁸²

Über die polylithe Skulptur

Polylithe Skulpturen gab es reichlich in der Antike, wie Quatremère ausführt. Zu den häufigsten dieser Art gehören die griechischen Hermesstatuen, deren Kopf aus Metall und deren Körper aus pentelischem Marmor besteht.¹⁸³ In der Villa Albani in Rom hatte bereits Winckelmann einige solcher Hermesfiguren gesichtet, wobei der Körper der Figuren aus Alabaster und der Kopf aus gelbem Marmor waren. Ebenso das kapitolinische Museum zählt einige zweifarbig-marmorne Hermes-Stücke in ihrer Sammlung, und zwar jene mit einem Kopf aus weißem Marmor und einem Körper aus Alabaster.¹⁸⁴ Quatremère nennt in Folge einige Marmorstatuen, die mit einer metallenen Draperie oder Attributen geschmückt sind.¹⁸⁵ Wenn Porphyry verwendet wurde, war das hauptsächlich für Gewandpartien interessant, da dieses Material für den nackten Körper wegen seiner roten und weißen Scheckung unvorteilhaft war.¹⁸⁶

Die Entdeckungen von Herculaneum und Pompeji hätten weitere Beweise für die Beliebtheit der polylithe Gattung gebracht. In dieser Sammlung findet sich eine Bronzefigur mit Nägeln aus Silber. Auch für Gesichtspartien, wie die Lippen, soll Silber gedient haben.¹⁸⁷ Die meist verbreitete Anwendung von Polylitie war jene einer anderen Materialwahl der Augen, die sich auch farblich vom Gesicht abheben sollten. Quatremère widerspricht Winckelmann im Falle der Augen von Phidias' Minerva-Statue im Parthenon. Diese seien nämlich nicht, wie Winckelmann meint, irisfarben, sondern aus einem aquamarinfarbenen Stein oder mit einem anderen Blauton, wie es

¹⁸¹ Quincy 1814, I, S. 34.

¹⁸² Ebd. S. 36.

¹⁸³ Ebd. S. 38.

¹⁸⁴ Ebd. S. 38-39.

¹⁸⁵ Ebd. S. 40-41.

¹⁸⁶ Ebd. S. 40.

¹⁸⁷ Ebd. S. 42.

schon Pausanias bei einer anderen Minerva-Statue konstatierte.¹⁸⁸ Quatremère verweist weiters auf Kallistratos, der die Figur eines Iuders aus schwarzem Marmor mit Augen aus weißem Marmor beschreibt, und die Pupille wiederum aus einem anderen Marmor. Es gebe jedoch auch Augeneinlagen solcher Art aus einem einzigen Material ohne Unterscheidung von Iris und Umgebung. Ein kolossaler Antinoos-Kopf habe etwa Augen zweier Materialien, nämlich Silber für den Augenkranz und einen Marmor namens „Palombino“, ein Veroneser Marmor, anstelle der Pupillen.¹⁸⁹

Man bearbeitete Marmorstatuen auch mittels Enkaustik, das Auftragen von Pigmenten in Wachs. Die Wachsschicht wurde in der Antike dabei gern als eine Art Panzer eingesetzt, der die Marmorstatue vor den Witterungen und dem einhergehenden Farbverlust schützte. Neben der konservatorischen Funktion sorgte das Wachs für eine glänzende Oberfläche und für ein „schöneres“ Erscheinungsbild.¹⁹⁰ Die enkaustische Farbgebung war dabei eher dezent und nicht intensiv.¹⁹¹

Quatremère bemängelt die verachtende Bewertung Winckelmanns von antiken polylythen Figuren als unkritisch.¹⁹² Funde solcher Art wären keine singulären Ausnahmeerscheinungen, sondern solch Variation des Materials sei für den polychromen Geschmack der damaligen Zeit mit prägend gewesen.¹⁹³ Quatremère weist darauf hin, dass die Anzahl an polychromen antiken Statuen weitaus größer wäre, hätte man nicht bei vielen nach ihrem Fund etwaige Farbreste verschwinden lassen wollen, indem man die ohnehin schwächer gewordenen Farbspuren abgerieben oder anderweitig beseitigt hatte.¹⁹⁴ Der Neoklassizist Winckelmann unterstützte jenen Gedanken der Renaissance, dass die antiken griechischen Skulpturen bevorzugt weiß waren. Er wusste und akzeptierte zwar, dass es bunte Kult-Statuen in vorklassischer Zeit gab, diese wären aber spätestens in der Klassik verschwunden.¹⁹⁵ Winckelmann meinte, um einen Sinn für Schönheit zu erlangen, müsse man nicht die Natur, sondern klassische Kunstwerke nachahmen.¹⁹⁶

¹⁸⁸ Quincy 1814, I, S. 42.

¹⁸⁹ Ebd. S. 42.

¹⁹⁰ Ebd. S. 52-53.

¹⁹¹ Ebd. S. 53.

¹⁹² Ebd. S. 43.

¹⁹³ Ebd. S. 44.

¹⁹⁴ Ebd. S. 53.

¹⁹⁵ Winckelmann studierte jedoch vordergründig römische Kopien und nicht das griechische Original.

¹⁹⁶ Irwin 1997, S.253.

Die Goldelfenbeinstatue

Die chryselephantine Statue der Antike hätte laut Quatremère ihren Ursprung in den drapierten Mannequinstatuen, welche sie nach und nach ersetzte.¹⁹⁷ Durch die Verwendung von wertvollen Materialien wie Elfenbein und Gold nimmt verständlicherweise die Verwendung von echten Stoffen ab, da diese das Material ja nur verdecken würden. Bei solchen Statuen, von denen nur Extremitäten wie Kopf, Hände und Füße aus Marmor sind, und der restliche Körper aus Holz und Draperie, sei diese Methode des Versteckens am augenscheinlichsten.¹⁹⁸

Im Gegensatz zu Falconet, der in seinen *Reflexions sur la sculpture* schrieb, dass Attribute in anderen Materialien wie auch Gold eine Marmorstatue entstellen würden, beruft sich Quatremère auf die antike Quelle des Pindar, wenn er behauptet, es gebe keine edleren Skulpturen als jene aus Gold und Elfenbein.¹⁹⁹ Quatremère ist sich der Ablehnung der französischen Akademie von goldenen Applikationen an Statuen durchaus bewusst, und urteilt in zugespitzter Form, alle würden diese Vergoldungen als entwürdigend und verdorben empfinden, ohne wirklich zu wissen, warum sie dieser Meinung sind.²⁰⁰ Unser Geschmack gehorche nur der Gewohnheit, denn nur sie bringe uns dazu, dass uns der Gebrauch von bestimmten Materialien angenehm ist.²⁰¹ Quatremère nennt weiters die Vorzüge des Materials Gold für den Bildhauer: es steigert die Aufmerksamkeit des Werkes, die Einfachheit seiner Verwendung bei gleichzeitiger Härte und Widerstandskraft.²⁰² Einziger Nachteil sei sein hoher Preis. Für den antiken Pagankult der Antike war dies aber kein Hindernis. Im Gegenteil – nichts konnte nämlich den Reichtum der Götter besser zur Schau stellen, als das luxuriöse und rare Material Gold. Die Verwendung von Gold bei antiken religiösen Statuen führe auch zu einem im Volk kollektiven Gefühl der Teilhabe und der Ergötzung am Reichtum der Götter.²⁰³

Der Unterschied zwischen den paganen Götteridolen und den Heiligenstatuen des Christentums sei nicht nur der größere Luxus der Ersteren, sondern jener, dass den christlichen Statuen Platz in den Kirchen gegeben wurde, währenddessen für die

¹⁹⁷ Quincy 1814, I, S. 12-13.

¹⁹⁸ Ebd. S. 14.

¹⁹⁹ Ebd. III, S.134.

²⁰⁰ Ebd. S.134.

²⁰¹ „Notre goût en ce genre n’obéit qu’à l’habitude : elle seule nous rend agréable l’emploi d’une matière ou d’une autre.“ Ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd. III, S.135.

paganen Statuen eigene Tempel errichtet wurden. Ein Idol gehöre weniger zum Tempel, als vielmehr umgekehrt der Tempel zum Idol.²⁰⁴ Die Architektur, die in der Zeit des Phidias immer größere Dimensionen annahm, hätte ebenso zur Vergrößerung der Statuen beigetragen, als umgekehrt auch die Form der Kolossalstatue zu gigantischeren Tempeldimensionen Anlass gab.²⁰⁵

Bald wurde die kolossale Goldelfenbeinstatue zur höchsten Form der göttlichen Repräsentation.²⁰⁶ Ihr Gerüst bestand aus Holz oder Ziegeln, auf die der Stein oder Marmor appliziert wurde.²⁰⁷ Der große Erfolg von Phidias, diesem Genre Wertschätzung und Glanz zu verleihen, hätte auch die Vorliebe des Volkes für solche Statuen gestärkt.²⁰⁸ Eine seiner kolossalen Goldelfenbeinstatuen soll nun vorgestellt werden, die Minerva-Statue vom Parthenon in Athen.

Phidias' chryselephantine Minerva-Statue des Parthenon

Die Minerva-Goldelfenbeinstatue von Phidias (Abb. 18 und 19), die für das Parthenon in Athen ausgeführt wurde, sei eines der berühmtesten antiken Meisterwerke gewesen.²⁰⁹ Quatremère bewundert die Material- und Farbvariation, sowie ihren außergewöhnlichen Detailreichtum und ihre Ornamentik vom Sockel bis zum Helm, was einen starken Effekt erzeuge. Würde solch differenzierte Gestaltung an einer Statue kleineren Maßstabs vielleicht störend sein, verleiht sie der Kolossalstatue eine angenehme und stimmige Wirkungskraft.²¹⁰ Quatremère rekonstruiert die Materialien so: Ihr Gewand, eine bodenlange Tunika soll aus Gold gewesen sein, nur wenige Falten im unteren Bereich aus Elfenbein.²¹¹ Gold oder Metall sei auf allen Stellen appliziert worden, die nicht Haut waren.²¹² Er ist der Meinung, dass das Gewand sowie die goldenen Flügel der „kleinen“ Victoria in Minervas linker Hand in der *sphyrelaton*-

²⁰⁴ Quincy 1814, III, S.135.

²⁰⁵ „Il fut naturel que ceux-ci en s'agrandissant, contribuassent à augmenter la dimension des statues. Or, si l'époque [...]fut celle de la statuaire colossal en ivoire, nous en trouvons la raison tout simple dans l'augmentation des mesures données aux nouveaux temples.“ Ebd. IV, S. 216.

²⁰⁶ Ebd. S. 216.

²⁰⁷ Ebd. S. 220.

²⁰⁸ Ebd. S. 220.

²⁰⁹ Ebd. S. 226. Für die Rekonstruktion der Gestaltung der Minerva-Statue zieht Quincy vor allem die Quellen Pausanias', Platons, Plutarchs und Plinius' heran. Zusätzlich vergleicht er sie mit anderen Minerva-Statuen aus Phidias Schaffenswerk, insgesamt hat er sechs geschaffen.

²¹⁰ Ebd. S. 228 und 233.

²¹¹ Ebd. S. 231.

²¹² Quincy 1814, IV, S. 229-230.

Technik²¹³ gearbeitet waren: gehämmerte Bronzeplättchen, die an der Holzfigur angebracht wurden, um das Gewicht der 180 cm großen Victoria möglichst gering zu halten und die Stabilität der Minerva-Kolossalstatue nicht zu gefährden.²¹⁴ Ihr Körper sei aus Elfenbein gewesen.²¹⁵

Ihr Helm wurde von Sphinxen mit Federkronen geschmückt, eine höhere und zwei Seitenkronen. Die Ornamente waren vergoldet und die Sphinx und eventuell Teile des Kopfes waren aus Elfenbein.²¹⁶ Gesicht, Arme, sowie Füße sollen aus Marmor gewesen sein. Dies hätte zwei Vorteile gegenüber dem Elfenbein gehabt: der Marmor kann seine Weiße länger erhalten und ist kostengünstiger.²¹⁷ Ihre Augen bestanden aus mehreren Materialien, die Hornhaut aus Elfenbein und die Pupille aus einem anderen wertvollen Stein, der eine ähnliche Farbe wie das Elfenbein hätte.²¹⁸ Dieser Geschmack eines sanften Kontrastes von Materialien ließe sich laut Quatremère an den antiken polychromen Statuen insgesamt ablesen. Man hätte eben keine trügerische und plumpe Illusion angestrebt, die darauf abzielt, die wahre Farbe der Gegenstände zu fälschen. Nichts wäre leichter gewesen, als ein Blau für das Auge zu verwenden, aber das wäre im Fall der Parthenon-Minerva ein zu scharfer Kontrast zum Elfenbein.²¹⁹ Eine andere Minerva-Statue von Phidias würde Blau in den Augen aufweisen, Quatremère weist aber darauf hin, dass diese Statue aus Bronze ist und der Kontrast somit ein weicherer wäre.²²⁰

Eines der bemerkenswertesten und berühmtesten Attribute der Minerva sei ihr Schild gewesen, der zu ihrer Linken am Boden Platz fand und eine vertikale Stütze für den linken Arm darstellte, während eine große Lanze von ihrer rechten Hand gehalten wurde.²²¹ Das Schild wies eine Mischung aus Elfenbein- und Goldelementen auf. Es hatte eine Höhe von 4,5 Metern.²²² Der in der Mitte platzierte Kopf der Medusa sei aus

²¹³ Brillowski 2009, S. 247.

²¹⁴ Quincy 1814, IV, S. 232.

²¹⁵ Ebd, S. 236.

²¹⁶ Ebd, S. 233-234.

²¹⁷ Ebd, S. 234.

²¹⁸ Quatremère korrigiert an dieser Stelle Winckelmann, der glaubte, es handle sich dabei um eine Färbung der Iris. Ebd.

²¹⁹ „L'effet de ces pierres se bornait à indiquer la prunella d'une manière fort douce. Tel était, selon moi, le goût du mélange des matières dans les statues polychromes. On n'y cherchait point cette illusion captieuse et grossière à-la-fois, qui vise à contrefaire la couleur réelle des objets. Rien n'eût été plus facile que de choisir quelque pierre d'un ton bleuâtre, [...] sur l'ivoire, cette couleur eût été trop tranchante, et l'effet en eût été trop dur.“ Ebd. S. 234-235.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd. IV, S. 238.

²²² Ebd. S. 240.

Elfenbein gewesen, umgeben von Schlangen aus Gold.²²³ Das Schild war an der Innen- und an der Außenseite mit Flachreliefs verziert, dabei war es so gedreht, dass der Betrachter in bestimmter Position beide Seiten bewundern konnte.²²⁴ Auf der einen Seite war der Kampf von Göttern und Giganten dargestellt und auf der anderen der Kampf der Amazonen.²²⁵ Die Innenseite war jedoch zum Teil von Minervas Körper verdeckt und zeigte nur einen Teil der Reliefs, während die berühmte Außenseite mit den Göttern und Giganten als Ganzes betrachtet werden konnte.²²⁶ Auch auf den ungewöhnlich hohen Schuhsohlen fanden sich Reliefs: der Kampf zwischen Kentauren und Lapithen wurde hier dargestellt.²²⁷

Quatremère geht interessanterweise auf Falconets Ansichten ein, der im ersten Teil meiner Arbeit bereits ausführlich besprochen wurde, sowie auf M. de Caylus, der sich ebenfalls kritisch äußerte. Quatremère deutet die Kritik von Falconet an der Material- und Ornamentvielfalt als Ausdruck einer anderen Geschmacksauffassung seiner Zeit.²²⁸ Der Ansicht von Caylus, dass Minerva zu weit entfernt vom Betrachter platziert gewesen sei, um alle Details wahrnehmen zu können, widerspricht Quatremère. Die größte Entfernung von Betrachter und Koloss seien 20 Meter gewesen, man hätte also sehr wohl Details ausmachen können, vor allem am Schild, der sich ja zu den Füßen Minervas befand.²²⁹ Der drei Meter hohe Sockel der Minerva war ebenfalls aus den Materialien Gold und Elfenbein und auf zirka zwei Drittel der Fläche mit Flachreliefs geschmückt. Von Plinius ist überliefert, dass darauf Pandora und zwanzig Gottheiten abgebildet waren.²³⁰ Als weitere Attribute fanden sich zu Minervas Füßen rechts bei der Lanze eine Sphinx und zu ihrer Linken vor dem Schild eine Schlange.

Quatremère leistete mit seiner umfangreichen und wissenschaftlich fundierten Abhandlung *Le Jupiter Olympien* von 1814 einen pionierhaften Beitrag zur Verbreitung und Aufwertung der polychromen Antike. Er verkündete als erster die chryselephantine Natur der Jupiter-Statue in Olympia, sowie der Athena von Parthenos und erläuterte die Selbstverständlichkeit, die der Farbauftrag an der griechischen Marmorskulptur besaß.

²²³ Quincy 1814, S. 235.

²²⁴ Ebd, S. 238. Eine der Figuren der Flachreliefs soll ein Selbstportrait von Phidias enthalten. Siehe ebd, S. 239.

²²⁵ Ebd, S. 238.

²²⁶ Ebd, S. 240.

²²⁷ Ebd, S. 244.

²²⁸ Ebd, S. 246.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd, S. 249. Zur Höhe siehe S. 251.

III. POLYCHROMIE UND ANDERE STRATEGIEN ZUR VERLEBENDIGUNG DES WEIBLICHEN KÖRPERS

Quatremère de Quincy kann als Wegbereiter der polychromen Skulptur gesehen werden. Erwähnenswert ist seine enge Freundschaft mit dem italienischen Bildhauer Canova, der somit Zugang zu den neuesten Forschungsergebnissen in diesem Gebiet hatte.²³¹

Canova in Frankreich und seine Verwendung von Farbe

Der Bildhauer Antonio Canova wurde in Frankreich vor allem durch seine Skulpturengruppe „Psyche und Amor“ bekannt, die er im Jahr 1793 schuf. Canovas Skulptur *Amor und Psyche* (Abb. 20) wurde 15 Jahre nach ihrer Vollendung, im Jahr 1808, im Pariser Salon ausgestellt.

In einer Salonkritik von Ennio Quirino Visconti in der Zeitschrift *Mercure de France* ist die Rede von einem nur selten angewandten Mittel, dessen sich der Künstler hier bedient, um die Körperoberfläche weicher zu gestalten und um sie besser von der Draperie abzugrenzen. Dieses Mittel, von dem hier gesprochen wird, ist die Tönung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts großteils noch mit Skepsis betrachtet wurde. Canova hat hierfür dem Marmor des nackten Körpers eine gelbliche Farbe gegeben, während er die unbelebten Partien in Naturfarbe belassen hat.²³² Dieser letzte Eingriff in die Skulptur, *l'ultima mano* genannt, bei dem Canova Wachs zusammen mit „acqua di rota“, Wasser mit hohem Eisengehalt, aufträgt, sorgt für eine dezent gelbe Tönung des Marmors, mit der man farbliche Unterschiede zwischen Körper und Gewand herstellen kann. Diese Tönung entnahm er der antiken Methode der *ganosis*, bei der die Skulptur mit einer transparenten Mischung aus Wachs und Öl bedeckt wurde, zu ihrem Schutz und um der Oberfläche einen warmen Ton zu geben.²³³ Canova kann demnach als Vorreiter der polychromen großfigurigen Skulptur gesehen werden. Das Ausmaß und die kunsthistorische Relevanz der Tönung seiner Skulpturen ist jedoch nicht eindeutig geklärt. Quatremère schreibt in seiner Biographie über Canova, dass die schützende Bearbeitung mittels Wachs nicht weiter erwähnenswert sei, da sich

²³¹ Bindman 2016, S. 231 und S. 236.

²³² *Mercure de France*, numéro du 24 décembre 1808, S. 604.

²³³ Mikocka-Rachubowa 2009, S. 502.

beinahe jeder dieser Methode bediene.²³⁴ Bindman betont den Varianzreichtum in Canovas Farbigkeit, die von einer einfachen Wachsschicht, die einen warmen Ton erzeugt oder mittels leichter Tönung Körper von Draperie unterscheidet, über Vergoldungen mancher Accessoires bis hin zu Rouge auf Lippen und Wangen gereicht haben soll.

Zurück zu Landons Salonkritik von *Amor und Psyche*: Er lobt den Künstler zunächst für die schlichte und anmutige Körperhaltung, die Zartheit der Konturen, die Sanftheit des Ausdrucks und für die weiche und feinfühligte Meißelführung.²³⁵ Im weiteren Verlauf übt Landon aber Kritik. Er meint, manche Bildhauer, die nach zu viel Perfektion streben, wüssten nicht an welchem Punkt sie aufhören sollten, eine Statue zu vollenden. Der „extreme“ Abschluss, den er an der Oberfläche einiger seiner Skulpturen vornimmt, gebe auf den ersten Blick durchaus eine angenehme Wirkung. Aber: Mit diesem „charme“ könne er zwar junge Menschen verführen, nicht aber „les personnes d’un goût sévère“, Menschen mit einem ernsten Geschmack.²³⁶ Gemeint sind neben „Amor und Psyche“ jene Skulpturen, die mit farbigen Attributen geschmückt sind. Landon reiht sich somit in jene Reihe von Zeitgenossen ein, die der Farbe skeptisch gegenüberstanden. Schon Falconet und Diderot waren sich im 18. Jahrhundert einig, dass der Reiz der Farbe einer Skulptur und der Ernsthaftigkeit ihres Mediums unwürdig sei. Diese Einstellung zum Medium ist in der Jahrhundertwende also noch sehr präsent. Quatremère jedoch, als einer Canovas Hauptunterstützer, meinte zu seinem umstrittenen Werk, der Bildhauer habe es nicht ins Leben gemeißelt oder poliert, sondern er habe es ins Leben liebkost und geküsst.²³⁷ Diese Beschreibung Quatremères des liebevollen Umgangs mit einer Statue und deren Verlebendigung erinnert an den Pygmalion-Mythos und Canova kann durchaus als Wegbereiter der modernen Pygmalions, die später folgten, genannt werden.

In dem schon genannten Artikel des *Mercure de France* von 1808 weist Visconti auch auf die innovativen jüngsten Werke Canovas hin, und zwar auf seine *Hébé* (Abb. 21) von 1796 und seine *Madeleine* von 1793 bis 1796, die ebenfalls beide im Salon von

²³⁴ de Quincy, Canova, Paris 1834, S. 70-71.

²³⁵ „Le groupe de *Psyché et L’Amour* [...] se fait remarquer par la grâce et la simplicité des attitudes, la légèreté des contours, la douceur de l’expression, le moelleux et la délicatesse du ciseau.“ C.-P. Landon, *Annales du Musée et de l’École moderne des beaux-arts*, Paris 1808, deux tomes [BNF Tolbiac, V-24753 et V-24754]. Zit.nach Massonaud 2005, S. 47.

²³⁶ Massonaud 2005, S. 48.

²³⁷ Bindman 2016, S. 235.

1808 ausgestellt waren. Ihre bemalten Attribute, Hebe mit ihrem Wasserkrug und ihrer Schale aus vergoldeter Bronze und Magdalena mit ihrem Kreuz aus Schilf, würden eine für den Betrachter schockierende Unstimmigkeit mit dem Rest der Statue erzeugen. Sie würden einer angestrebten Wirklichkeitsnähe und Illusion durch diesen Bruch eher Schaden zufügen, als Hilfe leisten.²³⁸

Die dünne Wachsschicht, die einen warmen gelblichen Farbton erzeugt, wendet Canova an einigen seiner großfigurigen Marmorstatuen an, mit kräftigerem Ton an den Gewandsäumen. Zusätzlich ziert er die Skulpturen mit Schmuck aus vergoldeter Bronze und manchmal auch mit Accessoires wie Trinkgefäße an der Hebe-Figur. Wegen schlechter Witterungsverhältnisse am Aufstellungsort oder aufgrund zu starker Reinigungen, ist die getönte Wachsschicht an keiner der Skulpturen mehr erhalten und man könne heute bei manchen Statuen Canovas nicht mehr feststellen, ob sich einst eine Wachsschicht darauf befand oder nicht. *Amor und Psyche* und *Hébé* gehören jedenfalls dazu. Manchmal kommt es jedoch zu einer Fehldeutung oder zumindest ungenauen Beschreibung. Wagner bewunderte etwa 2009 das reine Weiß der Skulpturengruppe *Amor und Psyche*.²³⁹

In Canovas Skulptur *Paolina Borghese* (Abb. 22) hat er die Schwester Napoleons zu einer *Venus Victrix* idealisiert und gestaltete die Statue diesmal bewusst monochrom. Der weiße Marmor würde nämlich die Laster, die man der Paolina nachgesagt hat, „rein“ waschen. „Farbiger Marmor und andere farbige Materialien liefen demgegenüber Gefahr, die Idealität zu zerstören, und die Dargestellten den Niederungen des Partikularen zuzuordnen.“²⁴⁰

Farbexperimente der französischen Skulptur in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Die Entwicklung der polychromen Skulptur im 19. Jahrhundert hängt eng mit den archäologischen Erkenntnissen der Jahrhundertwende zusammen – nach Quatremère's *Le Jupiter Olympien* von 1814 war ja an der Bemalung antiker Skulpturen nicht mehr zu zweifeln.²⁴¹

²³⁸ Massonaud 2005, S. 48.

²³⁹ Wagner 2009, S.

²⁴⁰ Wagner 2009, S. 238.

²⁴¹ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 148.

Im Salon von 1831 tauchte die Polychromie wieder auf, dazu zählen „Léda“ mit einem goldenen Band von Emile Seurre und Dumonts „Leucothoé“, die leicht getönt war.²⁴² Canova hatte für diese Entwicklung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ja einen wesentlichen Beitrag geleistet.

Pradiers Polychromie

James Pradier (1790-1852) war zwar ein anerkannter und gefragter Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, doch sind die Bemerkungen der zeitgenössischen Kritiker meist mit einem negativen Beigeschmack versehen. Der Schriftsteller Charles Baudelaire (1821 – 1867) äußert sich 1845 so: „Ce qui prouve bien l'état pitoyable de la sculpture, c'est que M. Pradier en est le roi.“²⁴³ Pradier sei ein König in der Skulptur, was aber für einen bemitleidenswerten Zustand dieses Mediums spreche. Er beherrsche die feine Ausarbeitung der Körperoberfläche, aber es fehle ihm vor allem an der nötigen Vorstellungsgabe für größere Kompositionen und für die grundlegende Zeichnung.²⁴⁴ Ähnlich hat der viel beachtete Kritiker Gustave Planche den Bildhauer James Pradier in einem Nachruf im Jahr seines Todes als einen Künstler charakterisiert, der in der Ausführung erstrangige Arbeit leiste, doch in seiner Bilderfindung sei er ein Mann ohne Bedeutung.²⁴⁵

Dabei war Pradier ein für seine Zeit durchaus moderner Bildhauer, der in der Tradition Canovas mit der Polychromie experimentierte, was heute wegen dem Verschwinden der Farbe in Vergessenheit geraten ist. Es lassen sich nur vereinzelte Vermerke dazu finden. Salonkritiken erwähnen eine teilweise Polychromie von Pradiers *Odalisque*, 1841, wobei der vergoldete Turban gemeint sein kann.²⁴⁶ Weiters hat auch seine Skulptur *Phryné* (Abb. 23), die 1845 im Salon ausgestellt wurde, seine Farbigkeit verloren, wie es in einem 2010 erschienenen Katalog über Pradiers Werk heißt.²⁴⁷ Der Kritiker Gautier gibt Aufschluss: „La statue de Phryné est rehaussée fort à propos de légers ornements dorés.“²⁴⁸ Die Statue *Phryné* wurde also durch dezente Zierrat, der vergoldet war, stark hervorgehoben. 1846 stellt Pradier seine Personifikation *La*

²⁴² Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 153.

²⁴³ Baudelaire 1846, chapitre XVI, „Pourquoi la sculpture est ennuyeuse“, zit. Nach Lapaire 2010, S. 13.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Planche 1852 (II), zit.nach Lapaire 2010, S. 13. „Dans l'exécution, c'est un homme de premier ordre; dans la conception, c'est un homme sans importance.“

²⁴⁶ Lapaire 2010, S. 118.

²⁴⁷ „Elle a perdu sa polychromie“. Ebd. S. 331.

²⁴⁸ Ebd. S. 332.

Poésie légère (Abb. 24) aus, die eine vergoldete Lyra aus Holz, mit Metallsaiten bestückt, in ihrer linken Hand hält. Außerdem trägt sie vergoldeten Schmuck aus Metall am Ohr und am Handgelenk.²⁴⁹ Auch Pradiers lebensgroße Marmorstatue der *Nyssia* (Abb. 25), ausgestellt im Jahr 1848, war ursprünglich teilweise farbig betont.²⁵⁰ Sie überzeugte dabei besonders wegen der Verknüpfung von klassizistischem und modernem Stil.²⁵¹

Die artifizielle Polychromie

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts fand die sogenannte artifizielle Polychromie, das ist Farbgebung durch Bemalung einer Statue, langsam ihren Weg in die französische Großplastik. Die Färbung geschah zunächst nur in dezenter Weise und es dauerte noch einige Jahrzehnte, bis die mehrfarbigen lebensgroßen Skulpturen salonfähig waren. Stefan Roller kommentiert die Wiederentdeckung der polychromen Skulptur im 19. Jahrhundert wie folgt: „Doch auch wenn sich dem seit Mitte des 19. Jahrhunderts niemand mehr verschließen konnte, blieb dennoch eine stattliche Skepsis gegenüber polychromen Bildwerken.“²⁵²

David d'Angers (1788 – 1856) hatte beispielsweise noch Vorbehalte gegen die polychrome Skulptur.²⁵³ Ihm ging es gewissermaßen um eine Realismuskritik an seinen Zeitgenossen, wenn er 1838 schrieb: „[...] une statue telle bien peinte qu'elle soit, ferait horreur par son immobilité qui contrasterait d'une manière effrayante et absurde avec la réalité.“²⁵⁴ Eine realistisch bemalte Statue würde demnach eine große Irritation erzeugen, da der Kontrast zwischen Wirklichkeitsnähe und gleichzeitiger Starrheit der Figur so absurd und furchteinflößend sei.

Förderlich für die allmähliche Akzeptanz der polychromen Großplastik war das Wohlwollen des mit Quatremère in freundschaftlicher Verbindung stehenden Akademie-Direktors der Jahre 1823 bis 1838, Monsieur Guérin.²⁵⁵ An den akademischen Bildhauer Paul Lemoyne richtet er sich mit der vorwurfsvollen Frage, warum er seine Skulptur der Hoffnung denn nicht bemalt habe; denn dies hätte für

²⁴⁹ Lapaire 2010, S. 333.

²⁵⁰ „Marbre à l'origine partiellement rehaussée de polychromie“. Ebd. S. 366.

²⁵¹ Gautier äußert sich darüber so: „Cette figure brille [...] par un mélange de style antique et de réalité moderne, d'où l'étude n'exclut pas la pureté.“ Gautier 1848, zit.nach ebd. S. 367.

²⁵² Roller 2014, S. 47.

²⁵³ Salmson 1892, S. 256. Zit. nach Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 148.

²⁵⁴ Bruel 1958, II, S. 32.

²⁵⁵ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 148.

noch mehr Bewunderung und Staunen gesorgt: Warum, fragt Guérin den Bildhauer, habe er seiner *Espérance* keine rosa Wangen, dem Mund kein Inkarnat und der Draperie keine glänzend grüne Färbung verpasst?²⁵⁶

In der französischen Großplastik wird jener Schritt, den Guérin von seinem Akademiekünstler verlangte, erst im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen. Hauptvertreter hierbei war der Malerbildhauer Jean-Léon Gérôme, dem das letzte Kapitel meiner Arbeit gewidmet sein wird.

Nun aber zurück zu den Anfängen der polychromen großformatigen Skulptur. Noch wird am Prinzip des weiß marmornen Frauenkörpers, das im 18. Jahrhundert so vehement verteidigt wurde, festgehalten, und zunächst eine blasse Polychromie am Sockel eingesetzt, wie das folgende Fallbeispiel aus dem Jahr 1847, „*Femme piquée*“ (Abb. 26 und 27) von Clésinger, zeigen wird. Fokus liegt dabei auf die Weiterentwicklung des naturalistischen Körpers mithilfe des Naturabgusses.

Der Naturabguss: *Femme piquée par un serpent* von Clésinger, 1847

Auguste Clésinger (1814 – 1883) ging in jungen Jahren nach Rom und wurde erst 1844 in Paris sesshaft. Er erhielt als Schüler von Thorvaldsen eine klassizistische Schulung.²⁵⁷ Zur Zeit der Einreichung seiner vieldiskutierten *Femme piquée* Die von einer Schlange gebissene Frau war er noch nicht sehr bekannt gewesen und die damalige Bildhauerei war von dem Künstler James Pradier dominiert.²⁵⁸

Femme piquée von 1847 ist eine der ersten großformatigen Skulpturen, die einen neuen Naturalismus einläutet.²⁵⁹ Es handelt sich bei der marmornen Skulptur um einen auf einem langovalen Rundsockel liegenden lebensgroßen Frauenakt. Auf einem glatten und in der Mitte eingekerbten unteren Sockelteil ist ein ungefähr ebenso hoher oberer Teil aufgesetzt, der grob bearbeitet und mit Blumen übersät ist. Dieses Blumenbeet war ursprünglich leicht in Farbe getönt.²⁶⁰ Heute ist der Farbauftrag nicht mehr erhalten. Die in einer freizügigen Pose liegende Frau ist ohne Bemalung. Dies erzeugt einen Kontrast zwischen dem leicht getönten Blumenbeet und der Weiße des marmornen Frauenaktes. Die Anwendung einer Polychromie dient Clésinger also nicht

²⁵⁶ „Pourquoi, mon cher Lemoyne, n’avez-vous point fait à votre jolie *Espérance* des joues bien roses, une bouche d’un bel incarnat et une draperie du plus brillant vert-pré?“ Zit.nach ebd.

²⁵⁷ Türr 1994, S. 17.

²⁵⁸ Joyce 2006, S. 168.

²⁵⁹ Ebd. S. 167.

²⁶⁰ Türr 1994, S. 17.

einer Steigerung des Naturalismus, indem er die Frau illusionistisch bemalen würde, sondern er entscheidet sich für die Betonung des weißen Körpers, der mit der polychromen Basis kontrastiert.²⁶¹

Die Frauenfigur wirkt allein durch ihre Oberflächenbearbeitung naturalistisch, genauer gesagt hat Clésinger die Figur mithilfe eines Naturabgusses geschaffen. Das Aktmodell war Apollonie Sabatier, Muse von Baudelaire und eine Lebefrau, die in Paris einen eigenen Salon führte. Der Naturabguss eines Akt-Modells war verpönt im 19. Jahrhundert, denn dies galt gewissermaßen als Arbeitsverweigerung und unehrenhaft.²⁶² Es war also nicht nur ein gesellschaftlicher, sondern auch ein künstlerischer Skandal. Das Gesicht ist verallgemeinernd dargestellt, während der Körper vollkommen naturalistisch modelliert wurde. Das prüde Publikum war schockiert vom Ausmaß des Verismus – man erkennt sogar Zellulitis der Haut – sowie von ihrer sich öffnenden Pose.²⁶³ Die Nacktheit wird nur von einer das rechte Bein leicht bedeckende Draperie aufgebrochen. Der linke Fuß ragt über den Sockel hinaus. Um das rechte Handgelenk windet sich eine kleine Bronze-Schlange. Die nackte Frau konnte also als Kleopatra interpretiert werden. Es bestand aber interessanterweise kein Zweifel für den Salonkritiker Théophile Thoré (1807 – 1869), dass die Schlange den ausschließlichen Zweck hatte, die übersteigerte Erotik unter einen mythologischen Deckmantel zu stellen, um so die Jury der Académie zu seinen Gunsten zu beeinflussen.²⁶⁴ Das eigentliche Thema scheint vielmehr die selbstbewusste Repräsentation einer Frau zu sein. Dafür spricht auch, dass Clésinger das Tier sofort nach der Salonausstellung entfernen ließ. Es war dem breiten Publikum auch bekannt, dass das Modell die berühmte Madame Sabatier war, womit Clésinger sogar warb.²⁶⁵

Femme piquée war trotz des Skandals ein Salonerfolg, sie bekam unter den ausgestellten Skulpturen im Salon von 1847 die meisten Bemerkungen in der herausgegebenen Salonkritik jenes Jahres. Thoré war einer von vielen Bewunderern und seine Salonkritik fällt dementsprechend schwärmerisch aus.²⁶⁶ Die Skulptur sei ganz und gar modern in ihrem Empfinden und ihrer Drehung. Der Künstler habe sich

²⁶¹ Türr 1994, S. 17.

²⁶² Dorsch 2010, S. 148.

²⁶³ Joyce 2006, S. 167.

²⁶⁴ „Le petit serpent de bronze n’a été ajouté que pour magnétiser le jury, sous prétexte de Cléopâtre, les nudités classiques ayant d’avance leur absolution auprès de l’Académie.“ Thoré 1847, S. 138.

²⁶⁵ Joyce 2006, S. 167.

²⁶⁶ „[...] tout à fait moderne par le sentiment et la tournure [...], sans s’inquiéter d’aucun système ni des grands chemins frayés par ses prédécesseurs.“ Thoré 1847, S. 184-185.

dabei nicht von seinen großen Vorgängern in seinem neuartigen Weg beunruhigen lassen.

Ein weiterer Kunstkritiker, der sich positiv zu Clésingers Skulptur äußerte, ist Théophile Gautier (1811 – 1872). Dabei lobt er, wie schon vor ihm Kritiker im 18. Jahrhundert etwa Falconets Pygmalion-Skulptur gelobt hatten, die Lebendigkeit des Frauenaktes. Man sehe, wie sich der weiße und kalte Marmor bewege, und in der Menge den Eindruck eines warmen Gemäldes mache.²⁶⁷ Er bewundert auch, ähnlich wie Thoré ihre Modernität, sowie ihre Originalität: „une beauté toute moderne [...] M. Clésinger a par cette statue fait preuve d’une incontestable originalité“.²⁶⁸ Gautier nennt *Femme piquée* sogar als die erste Skulptur der Neuzeit, die den modernen Geist der Frau einfängt und er ist einer der ersten Kritiker, der dem Werk innovativen und sogar revolutionären Charakter zuschreibt. Er lobt diesen Bruch mit der neoklassizistischen Tradition.²⁶⁹ Clésinger habe laut Gautier ein Meisterwerk geschaffen, das weder eine Gottheit noch eine Nymphe darstelle, sondern schlicht eine Frau.²⁷⁰

Joyce sieht in der Skulptur auch in formaler Hinsicht einen Bruch mit der Tradition.²⁷¹ Sie erläutert, dass die zeitgenössischen Kritiker dieser Skulptur ihr Urteil an vier Kategorien festmachten: das Motiv (modern), die Pose (expressiv), der Stil (naturalistisch) und die Skulptur als Medium (keine eindeutige Schauseite). Die verschiedenen Merkmale würden jedoch nicht besonders gut harmonieren, denn während das Motiv und die Pose eine erotische Vorstellungskraft entfessele, stelle sich beim Betrachter das Begreifen einer Künstlichkeit ein, wenn er bei genauerem Hinsehen eine unnatürlich gedrehte Wirbelsäule entdeckte.²⁷² Diese Aussage ist zu bezweifeln, denn sie widerspricht dem Verfahren eines Naturabgusses, das Clésinger ja durchgeführt hatte.

Clésingers Frauenakt bekam also auch einige negative Bemerkungen. Wie schon erwähnt, war es eine Neuheit in der Großplastik einen Körper mithilfe eines Naturabgusses zu gestalten. Eine Kritik, die auch geäußert wurde ist, dass durch die Rundsichtigkeit und die damit einhergehende Fragmentierung des Sehens dem

²⁶⁷ „[...] le marbre s’agit dans sa blancheur froide et glaciale et faire impression sur la foule comme la plus chaude peinture.“ Zit. nach Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 149.

²⁶⁸ Gautier 1847, S. 206-207.

²⁶⁹ Joyce 2006, S. 167.

²⁷⁰ Gautier 1847. S. 202.

²⁷¹ Joyce 2006, S. 176.

²⁷² Ebd. S. 168.

Voyeurismus und der erotischen Ausdruckskraft entgegenwirke.²⁷³ Die geladene Erotik der *Femme piquée* war trotzdem der meist zitierte Ausdruck der Kritiken und sie gilt auch heute noch als Wegbereiter für diese Wirkung in der Skulptur.²⁷⁴

Der zeitgenössische Kritiker Gautier ist besonders von der ausladenden Serpentinform des liegenden Aktes angetan. Clésinger kann auch den Kritiker Théophile Thoré zu seinen Bewunderern zählen. Eine negative Bemerkung, die jedoch von beiden Kritikern, sowohl von Gautier als auch von Thoré, gemacht wird, ist das Fehlen einer Gesamtansicht beziehungsweise einer Hauptansicht.²⁷⁵ Der Kopf leide dadurch an fehlender Präsenz und wäre in einer isolierten Betrachtungslage vom Körper getrennt. Thoré: „[...] la tête se dissimule dans cette contorsion de serpent“.²⁷⁶ In Devérias Salonbesprechung von 1847 bestärkt er ebendiesen Kritikpunkt und konstatiert, Skulpturen, auch wenn sie noch so bewegt seien, bräuchten eine Hauptansicht, von der sie erschlossen werden können.²⁷⁷ Canova beispielsweise fand für diese Ansichtserwartung eine besondere Lösung: er ließ seine *Paulina Borghese* als *Venus Victorius* auf einen rotierenden Sockel platzieren.

Victor Cousin (1792 – 1867) war ein Vertreter jener ästhetischen Anschauung bezüglich eines fixierten Betrachterstandpunktes. In seiner Schrift *Du Vrai, du beau et du bien* von 1854 schreibt er, dass eine Statue dann harmonisch sei, wenn der Betrachter alle Details aus einer Ruheposition erblicken könne.²⁷⁸

Der Kunstkritiker Gustave Planche (1808 – 1857), der sich am vehementesten gegen die *Femme piquée* stellte, äußert in seiner Kritik, es sei unmöglich für den Betrachter zu entscheiden, von welchem Standpunkt aus man die Figur betrachten solle. Man könne beim besten Willen keine Einheit der Figur erkennen – zumindest ein alleiniger Blick erlaube dies nicht. Will man sie sozusagen von vorne sehen, verschwindet ihr Kopf, stellt man sich an das Fußende, sehe man nichts außer Beine, Hüfte und Schulter: „[...] il n'est jamais permis d'embrasser d'un regard l'ensemble de cette figure.“²⁷⁹ Auch der revolutionäre Zeitgenosse Delacroix bekrittelt das Fehlen eines allumfassenden Blickes. Diese Kritik findet sich auch im *L'Artiste*, einer tendenziell

²⁷³ Joyce 2006, S. 168.

²⁷⁴ Drosch 2010, S. 37.

²⁷⁵ Joyce 2006, S. 177.

²⁷⁶ Thoré 1847, S. 188.

²⁷⁷ Zit nach Joyce 2006, S. 179.

²⁷⁸ Cousin 1872, S. 146.

²⁷⁹ Planche 1855, S. 256-266.

progressiven Kunstzeitschrift seinerzeit – vielleicht gerade deshalb, weil man auf das Urteil Delacroix' großen Wert legte. Pierre-Armand Malitourne (1797-1866) schreibt im *L'Artiste* nur etwa eine Woche später, dass die Schwäche des Werkes es sei, dass man die richtige Einheitsschau vergeblich suche.²⁸⁰

In der Mitte des 19. Jahrhunderts fand in der Repräsentation des weiblichen gemalten Aktes ein Paradigmenwechsel statt. Maler wie Édouard Manet (1832 – 1883) oder Gustave Courbet (1819 – 1877) zeigten die nackte Frau nunmehr auch in alltäglichen Situationen, sie rückten die weibliche Nacktheit von einer mythologischen und biblischen Erzählwelt in ein profanes Bildmotiv.²⁸¹ Und einer der ersten Bildhauer, der diesen Schritt der Autonomisierung von weiblicher Nacktheit in seinem Medium der Skulptur wagte, war eben Clésinger mit seiner *Femme piquée par un serpent*. Die angebrachte Bronze-Schlange, die anscheinend vorsätzlich eine Kleopatra-Interpretation suggeriert, zeugt aber von einem vorerst noch vorsichtigen Umgang mit der Loslösung des Frauenaktes von seiner mythologischen Einbettung als Legitimation der Nacktheit.

Gustave Planche galt, wie schon erwähnt, als heftigster Gegner der *Femme piquée*, er sei weit davon entfernt, die große Begeisterung für Clésingers Skulptur zu teilen: „Je suis très-loin de partager l'engouement de la foule pour la Femme piquée par un serpent“²⁸². Planche stellt in seiner Kritik über den Arbeitsprozess des Naturabgusses, der von Clésinger angewendet wurde, einen besonders interessanten Vergleich an, indem er die Fotografie ins Spiel bringt: „[...] le procédé employé par M. Clésinger est, à la statuaire, ce que la daguerréotype est à la peinture.“²⁸³ Demnach verhalte sich der Naturabguss zur Statue so wie eine Daguerreotypie zum Gemälde. Bezug nimmt Planche mit dieser Aussage auf das in der Renaissance und dann vor allem im 18. Jahrhundert sehr wichtige Kriterium der *difficoltà*. Die Anwendung eines Naturabgusses sei ähnlich wie die erst einige Jahre zuvor, nämlich 1839, aufgekommene Fotografie eine solche Aufwandreduzierung, sodass die Integrität des Mediums der Skulptur und der Malerei ins Wanken gerät. Es ist denkbar, dass Clésingers Realismus von der Fotografie beeinflusst wurde. Er könnte bewusst den Wettstreit mit diesem neuen Medium gesucht haben, um zu zeigen, dass nicht nur

²⁸⁰ Zit.nach Joyce 2006, S. 179.

²⁸¹ Joyce 2006, S. 166.

²⁸² Planche 1855, S. 265-266.

²⁸³ Ebd.

durch eine optische Apparatur Körper auf einer lichtempfindlichen Fotoplatte festgeschrieben werden können, sondern auch eine Skulptur einen echten und einzigartigen Körper in eine feste und unbewegte Materie verwandeln kann.

Planche ist der Ansicht, dass Clésingers blinder Realismus, „son amour aveugle pour la réalité“²⁸⁴, der ihn dazu brachte, den gesamten Körper zu gießen, mit Ausnahme des Kopfes, übertrieben wäre. Manche Körperteile der *Femme piquée* wären zwar schön und verführerisch in ihrer natürlichen Abgussform, jedoch seien viele Details eines seriösen Kunstwerkes nicht würdig. Die Hände seien unelegant, die Kniepartien unzufriedenstellend, die Falten über der linken Hüfte zu zahlreich und die Biegung der Zehen des linken Fußes würde darauf schließen, dass das Modell die Gewohnheit hätte, zu kleine Schuhe zu tragen.²⁸⁵ Delacroix stimmt Planches Daguerreotypie-Analogie zu, äußert sich aber mit Wohlwollen zu der seiner Ansicht nach gut gelungenen Oberflächenstruktur.²⁸⁶

Der Kunsthistoriker Dorsch beschreibt in seiner Abhandlung über die französische Skulptur der 1870er Jahre, dass der Naturabguss unter den Bildhauern und Kritikern des 19. Jahrhunderts sehr stark angeprangert wurde. Das direkte Formabnehmen eines Körpers wäre ein „shortcut“, eine Abkürzung also, die ein Bildhauer einschlägt, damit ihm der traditionelle zeitaufwendige Arbeitsprozess erspart bliebe.²⁸⁷ Édouard Joseph Dantan (1848 – 1897) veranschaulicht in seinem Gemälde *The Life Cast* (Abb. 28) von 1887 das Modellieren einer Gussform des linken Beines eines in einem Bildhaueratelier in Pose gestellten Aktmodells. Dieses Bild gibt Einblick in die Herstellungsweise der Formung, die stückweise erfolgte. Durch ebendiesen, Einzelteile erzeugenden Arbeitsmodus, ist das Paradoxon der unnatürlich gedrehten Wirbelsäule der *Femme piquée* bei der Anwendung eines Naturabgusses zu erklären.

Dorsch bezeichnet Dantans Gemälde mit dem Thema der Anfertigung eines Naturgusses als “the reverse Pygmalion-like scenario”²⁸⁸, also eine Situation, die sich als eine umgekehrte Pygmalion-Geschichte lesen lässt. Nicht die geliebte Statue Pygmalions aus Elfenbein wird zu einem lebendigen Körper aus Fleisch und Blut erweckt, sondern eine lebendige nackte Frau, den Platz einer modernen Galatea

²⁸⁴ Planche 1855, S. 265-266.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Zit..nach Corpataux 2012, S. 38.

²⁸⁷ Dorsch 2010, S. 148.

²⁸⁸ Dorsch 2010, S. 148.

einnehmend, wird zu Gips und im nächsten Schritt zu Stein verwandelt. Dorschs Anspielung auf den Pygmalion-Mythos ist sehr treffend, geht es doch in beiden Fällen um die möglichst naturgetreue und lebendige Darstellung eines Frauenkörpers, der sich in ein anderes Medium „verwandelt“. Im Falle des Ursprungsmythos´ Ovids ist es gewissermaßen die Könnerschaft des Bildhauers Pygmalion, die dazu führt, dass dieser sich in seine geschaffene Frauenstatue verliebt, so lebendig und anziehend wirkt sie. Eine Könnerschaft, die mit dem *difficolta*- Streben eines Falconets im 18. Jahrhundert vergleichbar ist. Währenddessen entsteht die naturalistische Form des Naturabgusses, dessen sich Clésinger bedient nicht aus solch einem „schwierigen“ Arbeitsprozess. Die zu bildende Körperform wird einem Aktmodell „einfach“ abgenommen. Der Effekt des Resultats kann somit noch gesteigert werden trotz eines geringeren Arbeitsaufwandes. Die Salonkritiken zeigen jedoch, dass man in der Mitte des 19. Jahrhunderts dieses Vorgehen überwiegend noch bekrittelt hat.

In der späteren Rezeption scheint es vor allem der Naturalismus des Frauenkörpers zu sein und nicht das getönte Blumenbeet des Sockels, das interessiert, geschweige denn provoziert. Im Zuge der Weltausstellung von 1900 bietet der Kritiker Guillaume einen Überblick über die französische Skulptur des 19. Jahrhunderts und erwähnt dabei auch Clésingers *Femme piquée*. Guillaume betont darin die Polarisierung des berühmten Salonstückes. Die einen hätten ihren Naturalismus uneingeschränkt bewundert und für andere wäre dieser ein bloßer Skandal gewesen.²⁸⁹ Guillaume kann nur lobende Worte für den Künstler und seine Handfertigkeit finden und betont vor allem die Lebendigkeit des Marmors, „[...] il avait donné à son marbre une animation extraordinaire.“²⁹⁰ Dieses Lob gipfelt in der Aussage, dass durch die stark bewegte Pose und die Details der Epidermis das Gefühl erweckt werden würde, der Körper wäre imstande, sich zu bewegen.²⁹¹ Guillaume bedient sich also, wie viele Kritiker vor ihm, der Beschreibung des Pygmalion-Effektes, der, wenn auch nur metaphorhaften, Verlebendigung einer Statue.

Der Kunsthistoriker Jean-François Corpataux führt Guillaumes positive Bewertung der Oberflächenstruktur in seiner Kritik unter anderem auf die zeitliche Distanz, die ja ein

²⁸⁹ „[...] C´était la vie même, une vie intense et passionnée dont les critiques s´émurent en sens divers, les uns admirant sans réserve, les autres se trouvant scandalisés.“ Guillaume, S. 517.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ „[...] c´était non seulement la souplesse de tout le corps, mais la possibilité que semblait avoir ce corps de modifier son attitude. Cela était vraiment sensible à cause de la flexibilité des attaches et de certains détails de l´épiderme [...]“. Ebd.

halbes Jahrhundert beträgt, zurück. Die damalige Ablehnung des Naturabgusses sei nicht mehr präsent. Corpataux hält es weiters für möglich, dass es die heftige negative Kritik eines Gustave Planche war, der Clésingers Werk so viel Aufsehen brachte, sodass es nicht in Vergessenheit geraten konnte.²⁹²

Vergleichende Werkbeispiele

Die Sprengkraft Clésingers mutiger Komposition und extrem naturalistischer Ausführung war in zeitnaher Nachfolge schwer zu überbieten. Ein etwas über zwei Jahrzehnte späteres Vergleichsbeispiel ist die *Junge Tarentine* (Abb. 29) von Pierre Alexandre Schoenewerk (1820 – 1885) aus dem Jahr 1871.

Ein lebensgroßer Frauenakt aus Marmor liegt in entspannter Pose auf einem Sockel, der in seinem Mittelteil stark erhöht ist, sodass das leicht zur Seite gedrehte Becken der Frau auf diesem höchsten Sockelteil aufliegt und diese ungewöhnliche und durchaus übertriebene Positionierung auf dem Sockel somit eine freizügige konvexe Form des Körpers ergibt. Die Wiedergabe des Körpers der nackten Frau ist jedoch idealistisch und geglättet. Die Nacktheit ist bei Schoenewerk im Vergleich zur „Femme piquée“ noch gesteigert, denn die Draperie ist fast gänzlich um den Sockel gelegt, wobei nur ein schmales Ende um den rechten Oberarm der Frau gewickelt ist. Bei dieser jungen Tarentine handelt es sich um eine irdische Frau, eine der frühesten Skulptur einer Frau, die ohne mythologischen Bezug mit nacktem Körper dargestellt wurde. Einen literarischen Verweis gibt es allerdings doch. Im Sockel sind Zeilen eines Gedichtes von André Chénier eingraviert: „Un vaisseau la portait au bord de Camarine/ Là l’hymen, les chansons, les flûtes lentement/ devaient la reconduire au seuil de son amant“. Schoenewerk bedient sich dieser romantischen Vorlage und stellt eine italienische Frau dar, die auf dem Meeresweg zu ihrem Geliebten aufbricht und wegen eines heftigen Sturmes von Bord fällt und ertrinkt. Ihre Leiche wird schließlich aufgebahrt und betrauert. Schoenewerk platziert die tote Frau auf einer Felsenformation, auf die sich ihre fast gänzlich gelöste Tunika ausbreitet. Unter dem Gewand ist der Unfallort des Meeres durch gemeißelte Wellen angedeutet.

Das folgende, um einiges später entstandene Vergleichsbeispiel ist vor allem wegen seiner großen Ähnlichkeit mit Clésingers Skulptur interessant. Der Bildhauer Augustin Jean Moreau-Vauthier (1831 – 1893) stellte im Jahr 1892 in seinen frühen

²⁹² Corpataux 2012, S. 38.

Künstlerjahren eine schlafende Nymphe, *Bacchante couchée* (Abb. 30), aus. Sie ist in ihrer Komposition und der erotischen Pose fast ident mit der *Femme piquée*, abgesehen von der fehlenden Draperie und der Position des rechten abgewinkelten Beines, das bei Moreau-Vauthier nicht auf der Plinthe abgelegt und von dem anderen Bein überschritten wird, sondern die Fußsohle liegt am Boden auf, sodass das abgewinkelte Knie nach oben ragt. Es kommt daher zu keiner Überkreuzung der Beine und die Drehung des Körpers ist dadurch etwas abgeschwächt. Außerdem greift die schlafende Nymphe nach einer Weinrebe, ein Attribut der Bacchante, während *Femme piquée* nach einem Stück der Draperie greift. Moreau-Vauthier gestaltete den nackten Frauenkörper ebenfalls sehr naturalistisch, es sind etwa ähnliche Falten über der Hüfte zu sehen, aber die Haut ist insgesamt glatter und die Drehung ist, wie schon erwähnt, weniger intensiv.

La Danseuse von Falguière, 1896

Der Bildhauer Alexandre Falguière (1831 – 1900) stellte im Salon 1896 *La Danseuse* (Abb. 31) aus. Dieses Werkbeispiel ist interessant, da es ebenso wie bei *Femme piquée* Verdacht auf einen Naturabguss einer realen Frau gibt, nämlich der berühmten Tänzerin Cléo de Mérode.²⁹³ Sie gehört zu den am meisten fotografierten Frauen jener Zeit.²⁹⁴ Falguière hatte sowohl Bewunderer, die den modernen Impuls des übersteigerten Naturalismus schätzten, als auch Gegner, die an traditionellen Idealvorstellungen von Angemessenheit festhielten – *La Danseuse* sorgte jedenfalls ebenso für einen Skandal, wie schon Clésingers *Femme piquée* ein halbes Jahrhundert zuvor. War das Gesicht bei Clésinger aber noch idealistisch gehalten, sind bei der Tänzerin klare Portraitzüge samt charakteristischer Haarknoten zu erkennen. Cléo de Mérode erzählt in ihrer Autobiografie über ihre Ateliersitzung bei Falguière, dass sie sich geweigert hätte, mit nacktem Körper Modell zu stehen. In der Salonausstellung wäre sie dementsprechend verärgert gewesen, ihr Portrait in Verbindung mit einem nackten und so naturalistischen Körper vorzufinden. Niemand habe ihr geglaubt, dass nur der Statuenkopf die Realität widerspiegelt.²⁹⁵

²⁹³ Corpataux 2012, S. 233.

²⁹⁴ Ebd. S. 221.

²⁹⁵ „J’eus beau affirmer que j’avais posé seulement la tête, personne ne me crut. J’étais très agacée“. Zit. nach Corpataux 2012, S. 225.

In der Salonkritik von 1896 in der *Revue des Deux-Mondes*, verfasst von Georges Lafenestre, fällt Falguières Tänzerin durch: „[...] sa statue, souple, riante et vive, mais déhanchée et déformée, de jeune *Danseuse*, n’a violé aucune loi écrite, mais il a violé l’éternelle loi qui vit dans l’imagination des artistes.“²⁹⁶ Demnach hätte die Statue zwar kein geschriebenes Gesetz gebrochen, jedoch das ewige Gesetz, das in der Vorstellung der Künstler herrsche. Provokant und verwegen hätte sie sich der Realität unterworfen. Falguière sei zwar einer der bemerkenswertesten Künstler seiner Generation, aber man brauche nur einen kurzen Blick auf die Tänzerin zu werfen, um berauscht zu sein, so wie man es bei früheren Statuen von ihrer Ausgeglichenheit, ihrem Glanz und ihrer Würde gewesen war.²⁹⁷ Lafenestre kritisiert vor allem die schmucklose Nacktheit der Cléo de Mérode. Der Künstler hätte sich nicht einmal Mühe gegeben, die Deformationen zu akzentuieren. Wenn Cléo in ihrer Tanzkleidung dargestellt worden wäre, wäre der Betrachter weniger schockiert, da die Verrenkungen nachvollziehbarer wären.²⁹⁸

Lafenestre konstatiert, die Großplastik verlange nach schönen und harmonischen Formen, und dass man vor einem „Spektakel der Imperfektion“ keinen langanhaltenden und tiefgründigen Genuss erleben könne.²⁹⁹ Diderot hatte bereits einen ähnlichen Gedanken formuliert, nämlich dass die Auswahl des Motivs gut überlegt und ernst sein müsse, um dem Medium Skulptur gerecht zu werden. Marmor lache nicht, um an Diderots Aussage zu erinnern. Auch die Diskussion über die Darstellung von Schmerz und Leid war im 18. Jahrhundert ein heikles Unterfangen und sollte idealistisch ausgeführt werden, also immer als gewissermaßen nobler Schmerz. Lafenestre ist der „Deformation“ aber nicht gänzlich verschlossen, er nennt als Legitimation solch einer Darstellungsweise „une nécessité d’exactitude historique ou d’expression morale“³⁰⁰, also die Notwendigkeit, die einer historischen Exaktheit oder einem moralischen Ausdruck geschuldet ist. Die olympischen Athleten seien in ihrer Nacktheit dargestellt, da dies der damaligen Realität und Lebensweise entsprach. Eine Operntänzerin in ihrer Tanzbewegung darzustellen, sei dagegen der Bildhauerei, dem Betrachter aber auch dem Modell gegenüber unwürdig und unangenehm.³⁰¹

²⁹⁶ *Revue des Deux-Mondes*, 1896, Tome CXXXVI, 4^e période, S. 174-175.

²⁹⁷ Ebd. S. 175.

²⁹⁸ Ebd. S. 176.

²⁹⁹ „et que les yeux ne sauraient éprouver une jouissance durable et profonde devant le spectacle d’une imperfection plastique [...]“. Ebd. S. 176.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

Falguière hatte jedoch auch Bewunderer, Ivanhoé Rambosson ist einer unter ihnen. Falguière sei ein Revolutionär; er habe die Statue erneuert und habe ihr eine ideale moderne Form gegeben. Seine Frauenakte seien „von heute“ und hätten sich von den göttlichen Fesseln der griechischen Tradition befreit. Die Körper seiner Statuen würden all die Abdrücke auf der Haut wiedergeben, die dem mehrmaligen Tragen eines Kostüms oder eines Korsetts geschuldet sind.³⁰² Darauf folgt ein Kommentar Rambossons über den Pygmalion-Effekt von Falguières Statuen: Seine Statuen werden lebendig durch die zitternde Epidermis, durch Marmor, der zu Haut wird, durch die Anmut der Grübchen, durch die vielen Falten des Fleisches und durch eine dezente Färbung des modellierten Körpers.³⁰³

Corpataux bezeichnet Falguière als einen Pygmalion des fin-de-siècle.³⁰⁴ Die Frage nach dem Naturabguss könne nie gänzlich geklärt werden, denn die Bildhauer jener Zeit hielten sich weitestgehend bedeckt, wenn es darum ging, solche Details der Hilfsmittel preiszugeben. Corpataux macht dazu im Falle Falguière eine spannende Bemerkung. Über Falguières Statue „Diane“ habe nämlich Jean de Tinan geschrieben, es hätten ihm vierzehn Frauen geschworen, dass sie für die Dianestatue Modell gestanden hätten.³⁰⁵ Corpataux stellt hier einen Bezug zur Antike her. So wie Zeuxis sich fünf verschiedenen Modellen bedient hätte, um die perfekte Helena zu erschaffen, hätte Falguière Abgüsse verschiedener Körperpartien von verschiedenen Frauenmodell genommen, um sie auf die für ihn ideale Weise zu kombinieren.³⁰⁶

Die genannten Vergleichsbeispiele zeigen, dass Clésingers *Von einer Schlange gebissene Frau* und ihr Naturabguss revolutionären Charakter hatte und ihr photographischer Naturalismus von den Nachfolgern im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur schwer zu überbieten war. Er hat außerdem den Weg geebnet für die Präsentation des weiblichen Körpers abseits von mythologischen Szenerien. Die zugrundeliegende naturalistische Nacktheit einer reellen Frau konnte sich zu einem autonomen Sujet entwickeln.³⁰⁷

³⁰² „Alexandre Falguière est un révolutionnaire; il a renouvelé la statuaire. Il y a introduit un idéal moderne des formes.“ Zit.nach Corpataux 2012, S. 213.

³⁰³ „Ses statues s’animent par le satin frissonnant de l’ épiderme, par le grain du marbre devenue celui de la peau, par la grâce des fossettes et des mille plis de chairs, par la coloration délicate du modelé“. Ebd.

³⁰⁴ Corpataux 2012, S. 217.

³⁰⁵ Zit. nach Corpataux 2012, S. 25.

³⁰⁶ Corpataux 2012, ebd.

³⁰⁷ Siehe Vitacca 2016, S. 159.

Es existiert eine ein Jahr ältere Version der „Femme piquée“ mit dem Titel *Bacchante couchée*. Die beiden Versionen sind sich sehr ähnlich, Clésinger hat also seine erotische Komposition der *Von einer Schlange gebissenen Frau* aus dem Bacchanten-Motiv heraus entwickelt.

Der dionysische Pygmalion

Die mythologische Figur der Bacchantin hat in ihrer erotischen Haltung vielfach die Blicke des Salonpublikums auf sich gezogen. Sie eignete sich perfekt, um die Erotik des weiblichen Körpers zu ergründen, denn als Begleiterin von Dionysos kann sie ekstatisch, sehnsüchtig, auch dem Wahnsinn befallen sein und irrationale Kräfte freisetzen.³⁰⁸ Die früheste Beschreibung des Pygmalion-Effektes geht auf eine *ekphrasis* des Kallistratos zurück. Darin wird die Lebendigkeit der tanzenden Mänade *Ménade dansante* von dem antiken Bildhauer Scopas so beschrieben:

„Es gab eine Bacchante-Statue aus parischem Marmor, die sich wirklich in eine Bacchante verwandelte. Während alles auf seinem Platz blieb, schien der Marmor die Regeln des Steins zu verlassen: was man sah, war in Wirklichkeit eine Repräsentation. Kunstfertigkeit führte dazu, dass aus Nachahmung Realität wurde.“³⁰⁹

Der Künstler agiere wie ein dionysischer Pygmalion, denn bei der Erschaffung dieser Bacchantin hatte Bacchus seine Hände geführt und der Statue Lust sowie Wahnsinn eingehaucht, bis sie schließlich zum Leben erwacht sei.³¹⁰

Der Autor Joseph Méry erzählt ebenfalls von einem dionysischen Pygmalion-Effekt einer Bacchantin-Statue. In seinen 1837 erschienenen *Scènes de la vie italienne* berichtet er über einen Atelierbesuch bei dem italienischen neoklassizistischen Bildhauer Lorenzo Bartolini (1777 – 1850)³¹¹. Dort habe er sich in eine Bacchantin aus Marmor verliebt, die überrascht und schamhaft von ihrer Ruhelage aufblickt, ihr gängiges Attribut in der rechten Hand haltend: ein Tamburin. Méry habe sich zunächst, von der Illusion getäuscht, aus Respekt vor der scheinbar im Moment

³⁰⁸ Vitacca 2016, S. 159.

³⁰⁹ „Il y avait une statue de bacchante, en marbre de Paros, transformée réellement en bacchante. Tout en restant dans l'ordre habituel, le marbre semblait sortir des règles de la pierre: ce qu'on voyait était réellement une représentation, l'art entraînait l'imitation vers la réalité.“ Callistratus, *Descriptions des statues*, 2, in: Muller-Dufeu, n.1356, 2002, S. 471.

³¹⁰ Vitacca 2016, S. 160.

³¹¹ Bartolini stellte regelmäßig in den Pariser Salons aus und er war, wie auch Pradier es war, Schüler von Lemot. Ein Echo von Pradiers „Nymphe“ (1819) findet sich in der „Bacchante couchée“ (1824) Bartolinis wieder. Lapaire 2010, S. 228.

aufschreckenden jungen Frau zurückziehen wollen. Daraufgehend beschreibt der Autor die Lebhaftigkeit der Statue:

„Die Bacchante [...] schien manchmal ihre Unbeweglichkeit zu verlieren; [...] ich glaubte Leben zu erkennen, und ein Spiel der Muskeln in den gerundeten Armen, in dem so sanften Rücken und in ihrem weichen Hals, welcher meinen Lippen einen magnetischen Schauer verlieh. Ich verstehe den Wahnsinn Pygmalions.“³¹²

Interessanterweise spricht Méry nicht vom Wahnsinn des Dionysos, der ja eigentlich laut Kallistratos der Bacchantin *mania* einhaucht, sondern des Pygmalion. Wahnsinn ist im Ursprungsmythos kein Attribut, das dem Bildhauer Pygmalion zugeordnet ist. Der Dichter Méry verknüpft also in seiner Erzählung den Pygmalion-Mythos dezidiert mit der mythologischen Figur der Bacchantin.

Im Folgenden sollen einige Werkbeispiele, die Bacchanten darstellen, im Hinblick auf ihre Entwicklung im Verlauf des 19. Jahrhunderts analysiert werden.

Pradier und seine Bacchanten

Pradiers *Une nymphe* (Abb. 32), 1819 im Salon ausgestellt³¹³, auch in einer nur leicht unterschiedenen Version unter dem Titel *Bacchante couchée* bekannt, entstand während des Romaufenthaltes des damals noch jungen Bildhauers Pradier, in dem er auch die Ateliers von Thorvaldsen und Canova besucht haben soll.³¹⁴ Es handelt sich um eine auf einer langovalen Plinthe liegenden Bacchantin, die ihren rechten Arm am Ende der Plinthe abstützt, sodass ihr Oberkörper halb aufgerichtet ist, während sie ihren Kopf nach hinten über ihre linke Schulter neigt. Die Nymphe ist nackt dargestellt, die auf der Plinthe ausgebreitete Draperie bedeckt nur ihr rechtes Handgelenk und die linke Fußspitze. Ihren linken Arm hält sie, ähnlich wie Bartolinis Bacchantin aus der Erzählung von Méry, vor dem Brustbereich, einer *Venus pudica* gleich. Ihr gewelltes Haar ist mit einem Weinblattkranz geschmückt.

Im Salon von 1833 präsentiert Pradier eine Nymphe, die ihre Jagdbeute zur Schau stellt, *La Jeune Chasserresse/ Die junge Jägerin* (Abb. 33). Die Nackte ruht in Seitenlage mit ihrem halb aufgerichteten Oberkörper auf einem Löwenfell, ein typisches Attribut einer Nymphe. Mit dem rechten Unterarm stützt sie sich auf der

³¹² „La bacchante [...] semblait perdre parfois son immobilité; [...] je croyais saisir la vie, et le jeu des muscles, dans ses bras arrondis, dans son dos si souple, dans son col moelleux qui donnait un frisson magnétique à mes lèvres. Je compris la folie de Pigmalion [sic]“ zit. nach Vitacca 2016, S. 160.

³¹³ Lapaire 2010, S. 181.

³¹⁴ Ebd. S. 26-27.

Plinthe ab und hält mit der linken Hand einen gefangenen Hasen kopfüber in die Höhe, der noch am Leben scheint, ihren Blick darauf werfend. Die junge Jägerin wurde eher kritisiert als bewundert. Vor allem der Gesichtsausdruck sei unzufriedenstellend, es wäre außerdem nicht genug Wert auf Schönheit gelegt worden und das Werk besitze keine einheitliche Natur.³¹⁵ Gewürdigt wurde von einer anderen Stimme hingegen ihre Ausführung, sowie ihre Naivität und ihr Anmut.³¹⁶

Im Jahr 1834 schließlich stellt Pradier die Figurengruppe *Satyr et Bacchante* (Abb. 34) im Salon aus, die als sein innovativstes Werk gehandelt wird.³¹⁷ Das mythologische Thema erlaubt eine legitime Erotisierung des Frauenkörpers. Die Bacchantin, ihren Oberkörper nach hinten streckend, wagt es, dem Satyr und auch dem Betrachter ihren Brustkorb in dieser weit geöffneten Pose freizugeben. Die Dynamik ist dabei solcher Art, dass das männliche Mischwesen die Bacchantin an sich zieht, während sie sich von ihm wegdrückt. Sie trägt wie Pradiers Nympe von 1819 einen Weinrankenkranz als Attribut einer Gefolgin des Dionysos. Die Komposition taucht bei einer späteren Figurengruppe im Jahr 1840 wieder auf, nämlich bei der *Bacchante couchée et Bacchus enfant*, einer Bacchantin in identer Pose mit dem Bacchuskind in den Händen haltend, statt des Satyrn als Partner. Die Ausführung der Körper ist von einem außerordentlichen Realismus geprägt – vorspringende Muskeln des Satyrs, weicher Körper der Bacchantin mit tiefen Hautfalten, verursacht durch die Verrenkung, der Mund halb geöffnet und der Ausdruck voller Ekstase.³¹⁸

In der Kleinplastik oder in der Malerei war ein solch erotischer Ausdruck bereits im 18. Jahrhundert durchaus normal. Provokation der *Satyr-Bacchante*-Figurengruppe Pradiers war, dass es sich hierbei um eine großformatige Marmorgruppe handelte, die vom moralischen Standard und vom Schönheitsideal ihres Mediums abrückte.³¹⁹

Auch Pradiers lebensgroße Marmorskulptur der Muse *La Poésie légère*, ausgestellt im Jahr 1846, wird wegen ihrer übersteigerten Drehung und tänzerischen Haltung in der Salonkritik von Gautier als eine Bacchantin oder Tänzerin beschrieben.³²⁰ Gautier kritisiert dabei den mangelnden Zusammenhang zwischen der unteren und oberen

³¹⁵ Annales du Musée 1833, zit. nach Lapaire 2010, S. 254.

³¹⁶ Journal des Artistes, 1830 und 1833. Zit. nach Lapaire 2010, S. 254.

³¹⁷ Lapaire 2010, S. 183.

³¹⁸ Ebd. S. 183. Bei Pradiers Modell der *Bacchante* handelt es sich um Juliette Drouet, mit der er ein amouröses Verhältnis gehabt haben soll. Ebd. S. 171.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ „[...] la figure de *la Poésie légère* n’a rien de ce qui peut donner l’idée d’une muse. C’est tout au plus une danseuse, ou mieux encore une bacchante.“ Revue des Deux-Mondes 1846, S. 673.

Körperhälfte. Auch Planche, der ähnliche Mängel an der Skulptur auszusetzen hat, wie etwa die fehlende Harmonie der einzelnen Körperpartien zueinander und das Fehlen mehrerer Schauseiten, bezeichnet *La Poésie légère* als Bacchantin.³²¹

Danse von Carpeaux, 1869

Jean-Baptiste Carpeaux' (1827 – 1875) *Danse* (Abb. 35) von 1869 ist eine von vier Skulpturengruppen, die die Fassade der neuen Opéra Garnier schmücken.³²² Dargestellt ist ein Mänadentanz. Eine Reihe von gänzlich nackten Frauen, sich die Hände haltend, umkreisen im Tanz einen nackten Jüngling, der die Gruppe mit einem Tambourin anführt, Dionysos.

In der *Revue des Deux-Mondes* erschien in der Septemбераusgabe 1869 eine Kritik von Henriet. Demnach habe die Enthüllung von *La Danse* die Gemüter erhitzt und Unfrieden erzeugt.³²³ Henriet bringt seinen Unmut deutlich zum Ausdruck. Die Skulpturengruppe wäre ein Gewaltakt gegen die Augen und schon aus der Ferne könne man etwas Bizarres, Befremdetes und Stürmisches wahrnehmen.³²⁴ Die Gruppe passe sich nicht der Architektur an und wirke außerdem größer als seine benachbarten Werke. An dieser Stelle verweist der Kritiker auf die Griechen, die gesagt hätten: „Rien de trop“, nicht zu viel also. Die anderen drei Figurengruppen an der Fassade seien hingegen genauso gefertigt, wie es sich für eine Bauskulptur gehöre.³²⁵ Der Künstler sei wohl von falschen Lobreden seiner Freunde in die Irre geleitet worden, die seine Modernität bewundert hätten, meint Henriet.³²⁶

Auch was die Nacktheit der Tänzerinnen betrifft, gibt es von Henriet nur negative Bemerkungen. „War es notwendig von Monsieur Carpeaux, uns entkleidete und nicht nackte Frauen – ein Akt geht anders – zu zeigen, die nicht einmal die Würde und Galanterie der Figuren Pradiers besitzen?“³²⁷ Henriet arbeitet also den Unterschied zwischen einer idealistischen und moralisch akzeptierten „Nacktheit“ und der

³²¹ Planche 1846, zit. nach Lapaire 2010, S. 334.

³²² Die anderen drei Gruppen sind die Allegorien „L'harmonie“ von Jouffroy, „La musique instrumentale“ von Guillaume und „Le drame lyrique“ von Perraud. Carpeaux' „La Danse“ befindet sich zwischen Guillaumes und Perrauds Werken. Siehe *Revue des Deux-Mondes* 1869, S. 483.

³²³ „J'arrive aux travaux du nouvel Opéra, à ce groupe qui a excité la discorde et suscité tant de tempêtes [...]“, Ebd. S. 483.

³²⁴ „Le groupe [...] fait violence aux regards et les tire forcément à lui. [...] Du plus loin qu'on l'aperçoit, on se sent en présence de quelque chose de bizarre, d'étrange, d'emporté, de tumultueux.“ Ebd. S. 484.

³²⁵ Ebd. S. 484.

³²⁶ Ebd., S. 488.

³²⁷ „Était-il nécessaire à M. Carpeaux de nous présenter des femmes déshabillées et non pas nues – le nu est autre – n'offrant même pas cette espèce de grâce de la galanterie [...] de figures de Pradier?“ Ebd. S. 485.

verpönten naturalistischen „Entkleidung“ heraus. Der Kritiker bemerkt dazu weiters, das Fleisch sei bestialisch und zugleich schlaff und geschwollen zur Schau gestellt.³²⁸ Carpeaux' Mänadentanz wirke wie ein Entwurf.³²⁹ Henriet überlegt, ob Carpeaux vielleicht hätte Farbe als Ausdrucksmittel verwenden sollen, doch kommt zu dem Schluss, zu dem schon Diderot und Falconet im vorigen Jahrhundert kamen, nämlich dass dies kein Mittel für Marmor oder Stein sei. Farbe sei laut Henriet zurecht von der Bildhauerei verschmäht, denn es handle sich um eine mäßige und ernste Kunst, die sich schlecht für solche Kunstgriffe eigne.³³⁰ Der Kritiker der *Revue des Deux-Mondes* gibt noch einen medienspezifischen Kommentar ab, diesmal zur Malerei, anhand eines Vergleichs mit *La Kermesse* von Rubens. Bei dem niederländischen Maler sei ebenfalls eine Übersteigerung, eine gewisse Grobheit und der Wahn der Sinne bei den tanzenden Leuten ausgedrückt. Trotzdem sei es ein Meisterwerk, denn die Malerei habe ihre eigenen Kriterien.³³¹

Henriet vergleicht die Mänaden mit verruchten jungen Frauen, die nach einer Orgie mit irgendeinem nackten Jüngling gemeinsam tanzen.³³² Die überaus naturalistische Darstellung der Frauenkörper findet der Zeitgenosse also unpassend. Nacktheit dürfe nicht zu realistisch präsentiert werden, sondern müsse idealisiert sein, um nicht anstößig zu wirken.

Der nackte Körper der Bacchanten wird oft sehr naturalistisch und fleischig dargestellt. Der Künstler im 19. Jahrhundert rückt immer mehr von einer allgemeinen, idealen Nacktheit ab, die auf einen Typus, eine mythologische Figur, eine Personifikation oder eine Göttin verweisen soll. Die Bacchantin sei ein perfekter Vermittler zwischen klassischer Tradition und der expressiven Moderne. Sie wird immer mehr von der idealisierten mythologischen Figur zur realen Frau, zur Kurtisane oder Tänzerin.³³³ Ihre Nacktheit wird dabei immer konkreter und persönlicher, „partikulärer“, wie Hamburg es formulierte, und somit auch verrucht. In der Malerei gab es einen

³²⁸ « Fallait-il étaler aux regards des chairs un peu bestiales, emphatiques, à la fois flasques et gonflées? », *Revue des Deux-Mondes* 1869, S. 485.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ « Soit, cela n'est pas dans les moyens du marbre et de la pierre, et répugne à la sculpture, art sobre et sincère qui se prête mal aux artifices. » Ebd. S. 484.

³³¹ „qui [Rubens] décrit si vivement la félicité brutale, l'exaltation et le délire des sens [...]; le pinceau a son domaine propre et en peut le franchir. » Ebd. S. 485.

³³² „Ces figures, on serait tenté de les prendre pour des filles des débauche dansant ensemble après une orgie qu'elles ont partagées avec un adolescent quelconque et qui s'est mis nu comme elles!“ Ebd.

³³³ Vitacca 2016, S. 159.

moralisch akzeptierten Kanon für die Erotik des Bacchanten-Themas.³³⁴ Courbets Gemälde *La Bacchante*, dessen Entstehungszeitraum ungefähr mit dem der *Femme piquée* zusammenfällt, 1844 bis 1847, ist in ähnlich freizügiger Pose dargestellt. Einen Skandal konnte aber nur die raumeinnehmende Skulptur auslösen, sicherlich auch wegen des Tabu brechenden Naturabgusses.

Weiterentwicklung der artifiziellen Polychromie

Nach Clésinger hätte es, laut der Kunsthistorikern Karina Türr, bis in die frühen 1860er Jahren keinen zeitnahen Nachfolger dieser polychromen Methode gegeben. Clésinger selbst stellte 1859 eine bemalte Skulptur aus, seine *Sappho polychrome*. Die Frauenstatue hatte leicht getöntes Inkarnat, blaue und rote Töne für das Gewand und goldverzierte Muster am Saum.³³⁵ Der Kritiker Gautier äußerte sich wohlwollend aber mit einem Seitenhieb versehen. Clésinger hätte die Sappho aus einer Launenhaftigkeit heraus geschaffen, und das hätte er in polychromer Weise wie ein Athener Bildhauer getan. Weiters gesteht er die Verführungskraft der Statue, meint aber, dass man sich die Farbe auch wegdenken könne und übrig bliebe eine liebreizende Statue mit perfekter Zartheit und Reinheit.³³⁶

John Gibson als Nachfolger Canovas

Erst der englische Bildhauer John Gibson³³⁷ (1790 – 1866) hat laut Türr den polychromen Gedanken mit seiner getönten Venus-Statue *Tinted Venus* (Abb. 36), die er 1862 im Zuge der Weltausstellung in London ausstellte, wiederaufgenommen und weiterentwickelt. Dies sorgte für Furore und löste regelrecht einen Polychromiestreit aus. Der Körper der Venus-Statue war in einer natürlichen Farbe des Inkarnats getönt. Außerdem wurden Augen, Lippen und Haare bemalt. Gibson, der in Kenntnis von den archäologischen Errungenschaften seiner Zeit war, wandte die antike Technik des Wachsüberzuges an.³³⁸ Die Kritiker konnten in ihrer Bewertung keinen Bezug zu einer

³³⁴ Vitacca 2016, S. 159.

³³⁵ Blühm (Hg.) 1996, S. 66.

³³⁶ „M. Clésinger s’est passé le caprice de faire une statue polychrome comme un sculpteur athénien. [...] et nous avouons que le Sappho peinte nous séduit tout à fait. [...] Si la polychromie vous gêne, faites évanouir ces teintes légères appliquées avec une sobriété intelligence, il vous restera une statue charmante d’une délicatesse et d’une pureté parfaites.“ Drost/ Henniges 1992, S. 204-205.

³³⁷ Gibson war, wie Clésinger, Thorvaldsenschüler und genoss als dieser eine streng neo-klassizistische Schulung. Siehe Türr 1994, S. 18.

³³⁸ Ebd. S. 18.

farbigen Antike herstellen, obwohl die Farb-Diskussion natürlich auch in England angekommen war³³⁹, sondern das polychrome Werk wurde abschätzig mit Porzellanfiguren aus der bürgerlichen Inneneinrichtung verglichen.³⁴⁰

Erste polychrome Versuche unternahm Gibson an seiner Skulptur *Amor quält die Seele*, die spätestens 1846 vollendet war.³⁴¹ Gibson beschreibt den Farbüberzug des Amors in seinen Memoiren als göttliche Eingebung und nimmt eine „Selbststilisierung zum Pygmalion“³⁴² vor. Jedenfalls knüpft er an die von Canova erstmals wieder aufgegriffene antike Tradition an, die Marmoroberfläche mit gefärbtem Wasser und Wachs zu überziehen, um eine fleischliche Qualität an der Marmoroberfläche zu erzeugen.³⁴³

Gibson genoss auch seine Ausbildung in der Werkstatt von Canova und dieser unterstützte den jungen Künstler maßgeblich bei den Studien und dem Suchen von Auftraggebern. Frasca-Rath stellt die These auf, dass Gibson seinen Erfolg in Europa vor allem durch Canova erlangte. Geschickt vermarktete Gibson „seine Rolle als letzter Canova-Schüler und dessen Nachfolger“.³⁴⁴ Damit reiht er sich unter jene Künstler ein, die am Anfang des 19. Jahrhunderts das schöne Ideal, *bello ideale*, in Anlehnung der antiken Tradition vertraten, darunter auch der Bildhauer Bertel Thorvaldsen.³⁴⁵ Der Austausch der britischen Skulptur mit Rom war unter anderem dadurch gegeben, dass Gibson dort im Jahr 1821 die *British Academy* gründet, die es jungen britischen Künstlern erlaubt, in Rom Studien zu betreiben. Canova soll die Akademie laut Frasca-Rath mitbegründet haben.³⁴⁶

Dass auch in britischen Ausstellungskritiken die Beschreibung des Pygmalion-Effektes für die lebensnahe Darstellung eines weiblichen Aktes beliebt war, zeigt folgende Passage aus der Zeitschrift *The Spectator*, die sich mit der *Hylas*-Skulpturengruppe von Gibson aus dem Jahr 1837 beschäftigt:

³³⁹ Es war zum Beispiel eine englische Übersetzung von Gottfried Semper verfügbar. Siehe Türri 1994, S. 20.

³⁴⁰ Ebd. S. 20.

³⁴¹ Frasca-Rath 2014, S. 162ff.

³⁴² Ebd. S. 163.

³⁴³ Auch seine Reisen zu den Ausgrabungsstätten von Pompeji und Herkulaneum 1832, sowie nach München 1833 und 1846 könnten ein Anstoß für das Interesse an der polychromen Skulptur geweckt haben. Ebd. S. 167.

³⁴⁴ Ebd. S. 3-4.

³⁴⁵ Ebd. S. 35.

³⁴⁶ Ebd. S. 80.

„It is not flesh, but marble: the limbs could not move from their position. A statue should not be a petrification. The marble ought to present not form merely, but life and motion.“³⁴⁷

Der Kritiker stellte hier fest, dass eine Statue keine Versteinerung, sondern Leben und Bewegung ausdrücken sollte.

„Venus mit goldenem Haar“ von Arnaud, 1863

Charles-Auguste Arnaud stellte im Jahr 1863, kurze Zeit also nach Gibsons *Tinted Venus*, die *Venus aux cheveux d'or* (Abb. 37) aus. Seine Venus mit goldenem Haar gelte als die erste lebensgroße bemalte Frauenakt-Skulptur auf französischem Boden.³⁴⁸ Von der ursprünglichen Bemalung der *Venus aux cheveux d'or* sind keine Farbreste erhalten.³⁴⁹ Es ist aber anzunehmen, dass es sich ähnlich wie bei der englischen Venus um eine Tönung des Inkarnats, bemalte Gesichtsmerkmale und Haare gehandelt haben muss. Gegen die goldene Haarfärbung bestehen wenig Zweifel, trägt die Statue doch den Titel *Venus mit goldenem Haar*. Während noch bei Clésinger die naturalistische Stofflichkeit des Naturabgusses schockierte, war es bei Gibson und Arnaud das getönte Inkarnat.

Im Jahr 1863 gab es für die polychrome Skulptur Rückenwind von einem archäologischen Fund der antiken Polychromie, nämlich von der Statue des *Augustus von Prima Porta*.³⁵⁰ Doch trotz dieses neuen Fundes trat die artifizielle Polychromie an großfigurigen Skulpturen nach Arnaud erst wieder in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in Erscheinung.³⁵¹

Vom Salonpublikum anerkannter war hingegen die Polychromie, die sich aus den verschiedenen natürlichen Gesteinsarten ergibt. Deren Bedeutung wird im folgenden Kapitel deutlich gemacht.

³⁴⁷ Ebd. S. 103. The Spectator, 10. Juni 1837, S. 20-21.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd. S. 82.

³⁵⁰ Ebd. S. 115.

³⁵¹ Ebd. S. 82.

Polyolithie – Die natürliche Polychromie

Polyolithie, das ist die Mehrfarbigkeit durch die Verwendung von verschiedenen Steinsorten wird auch als natürliche Polychromie, „polychromie naturelle“, im Gegensatz zur artifiziellen Polychromie, „polychromie artificielle“ bezeichnet.³⁵² Orientalenbilder aus farbigem Marmor gab es schon in der römischen Kunst, sowie in der Renaissance und im Barock.³⁵³ Diese Marmorpolychromie war erst in den 1890er Jahren wieder beliebt.³⁵⁴ Gold-Elfenbeinstatuen, die bereits separat behandelt wurden, stellen eine besondere Unterkategorie der polyolithen Skulptur dar. Das verstärkte Aufkommen der polyolithen Statuen mit stärkerer Variation der Gesteinssorten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist an den sich in dieser Zeit beliebten Orientalismus geknüpft. Konkret war die Entdeckung von Onyx-Steinbrüchen in Algerien im Zuge der Kolonisation und deren Inbetriebnahme ein Katalysator für die Verwendung des farbigen Onyx-Marmors.³⁵⁵ Dekorative Details waren etwa aus Halbedelsteinen, einer Patinierung oder Vergoldung.³⁵⁶ Weitere Gesteinssorten, die verwendet wurden sind beispielsweise Basalt oder Bronze für das Inkarnat.³⁵⁷

Realistische Großbronzen gab es auch bereits in der Antike. Für eine größere Lebendigkeit sorgten seit der Antike auch eingesetzte Augen aus glänzenden Werkstoffen, sie „stellte eine direkte Verbindung her zwischen Skulptur und Betrachter, fesselte und irritierte zugleich“.³⁵⁸ Die Technik des Einsetzens von separat gearbeiteten Augen ist bereits 3000 v.Chr. in Mesopotamien nachweisbar, wobei die stark stilisierten Augen in jener Zeit aus Muscheln, dunklem Kalkstein oder Lapislazuli waren. In Ägypten erhielt das Sehorgan schließlich mehr Transparenz, indem man für die Hornhaut Bergkristall oder später auch Glas verwendete. In der griechisch klassischen Antike wurde die Technik noch weiterentwickelt. In die Augäpfel aus Elfenbein, Marmor oder Alabaster wurden Iris und Pupille aus Halbedelsteinen oder Glas integriert.³⁵⁹ Die Ausführungstechnik der polyolithen Skulptur war dieselbe wie bei der monochromen Skulptur, es wurden keine spezialisierten Handwerker benötigt.³⁶⁰

³⁵² Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 149.

³⁵³ Türr 1994, S. 58.

³⁵⁴ Türr 1994, S. 59.

³⁵⁵ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 149.

³⁵⁶ Türr 1994, S. 21.

³⁵⁷ Ebd. S. 58.

³⁵⁸ Roller 2014, S. 50.

³⁵⁹ Zit. nach Roller 2014, S. 50-52.

³⁶⁰ Türr 1994, S. 59.

Die natürliche Polychromie ist jedoch im Vergleich zur artifiziellen Polychromie schwieriger zu bewerkstelligen, denn die Steine müssen sorgfältig ausgewählt und bearbeitet werden, um ihre Farbtöne und Faserungen mit der Figur oder der Draperie in Einklang zu bringen. Die artifizielle Färbung ist dagegen leichter zugänglich, denn es wird helles Material, wie Marmor oder Elfenbein, oder eine Bronze-Patina bemalt und kann zusätzlich mit Elementen aus vergoldeter Bronze, Emaillé oder anderen wertvollen Steinen geschmückt werden.³⁶¹

Die Goldelfenbein-Statue im 19. Jahrhundert: Simart und Gérôme

Wie schwierig die Goldelfenbein-Technik zu bewerkstelligen sei, darüber berichtet auch schon Pradier, dem es erst beim zweiten Versuch, gelang, seine Leda-Statuette aus Elfenbein auszuführen.³⁶² Wichtig für die Bildhauer, die sich dieser Technik bedienten, war die Kooperation mit verschiedenen Kunsthandwerkern, die unter anderem mit Elfenbein und mit Metallen bestens vertraut waren.

Die erste chryselephantine Großplastik des 19. Jahrhunderts ist eine Minerva-Statue (Abb. 38), die im Jahr 1855 von Pierre-Charles Simart (1806 – 1857) ausgeführt wurde. In Auftrag gegeben wurde die Statue von Duc de Luynes, der als archäologisch interessiert galt, für das Château Dampierre.³⁶³ Simart stellte eine Goldelfenbeinstatue des antiken Bildhauers Phidias nach, und zwar die „Parthenon-Minerva“ aus Athen, deren Rekonstruktion von Quatremère in meiner Arbeit bereits vorgestellt wurde.

Simarts über drei Meter hohe Minerva-Statue wurde bei der Weltausstellung von 1855 ausgestellt und sie besteht aus den Materialien Elfenbein, Silber und vergoldeter Bronze, wobei das Elfenbein anstelle der nackten fleischfarbenen Körperstellen tritt.³⁶⁴

Knapp 40 Jahre später stellt Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904) eine chryselephantine Statue aus. Seine lebensgroße Kriegsallégorie *Bellone* (Abb. 39) war eine Sensation im Salon von 1892. Mit den Materialien Bronze, Elfenbein und Smaragd ist das Werk als Nachfolge von Simarts *Athena Partenos* zu verstehen, der die chryselephantine Athena-Statue des Phidias nachbildete.³⁶⁵ Gérômes *Bellone* ist jedoch in ihrer Ausführung keinem antiken Kanon folgend konzipiert. Das Gewand der Statue ist in

³⁶¹ La sculpture française, S. 151.

³⁶² Blühm (Hg.) 1996, S. 225.

³⁶³ Türr 1994, S. 20. Siehe auch Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 151.

³⁶⁴ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 151.

³⁶⁵ Blühm (Hg.) 1996, S. 180.

flatternder Bewegung dargestellt. Die Arme, mit Schild und Schwert ausgerüstet, sind zum Kampf bereit in die Höhe gehoben. Auch der Gesichtsausdruck ist sehr expressiv, der Mund ist weit zum Schrei geöffnet, die Augenbrauen aggressiv zusammengezogen, die Augen sind verhältnismäßig groß, fast schon hypnotisierend. Die sich vom Sockel aufbäumende dicke Bronzeschlange ist ebenfalls mit weit aufgerissenem Maul dargestellt und sorgt für eine zusätzliche bedrohliche Stimmung. Der Ausdruck Bellones erinnert an François Rudes (1784 – 1855) *La Marseillaise* (Abb. 40) vom Triumphbogen, in den 1830er Jahren angefertigt und im weitesten Sinne auch an Le Bruns *têtes d'expression* des 17. Jahrhunderts. Diese übertrieben expressive Mimik sorgte für negative Salonstimmen: „La bouche ouverte est identique par les gencives et les dents aux mâchoires remontées des vitrines de dentiste.“³⁶⁶ Der geöffnete Mund sei demnach ident mit Gebissen, die man in der Vitrine eines Zahnarztes finde. Auch an anderen Statuen Gérômes werden Zähne gezeigt. Bei seiner Büste der Bildhauerkollegin Sarah Bernhardt ist der Mund so weit geöffnet, dass die obere Zahnreihe zum Vorschein kommt. Interessant an dieser Büste ist auch, dass es eines der wenigen Skulpturen des Künstlers ist, an der sich die ursprüngliche Farbe erhalten hat.³⁶⁷

Gêrome wollte mit der *Bellone* seine Könnerschaft einer bewegten Ausdruckskraft beweisen: „[...] having been criticised for the inexpressive immobility of his statues, the artist was determined to prove that he could render movement and feeling.“³⁶⁸ Durch ihre Frontalität und das Fehlen jeglichen Drehmomentes oder Körperschwunges wirkt seine Statue trotz der Bewegtheit der Drapierung, der Armhaltung, sowie des Gesichtsausdrucks, eher steif. Der dekorative Part und die Kooperation mit Kunsthandwerkern waren für Gérôme besonders interessant.³⁶⁹ Für die Elfenbeinarbeiten wandte sich der Künstler an Moreau-Vauthier und Delacour und der kleine Medusenkopf an der Brust wurde von Gallé und Lalique aus Glas gefertigt.³⁷⁰

³⁶⁶ Zit. nach Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 154.

³⁶⁷ Blühm 1996, S. 182.

³⁶⁸ Ebd. S. 180.

³⁶⁹ Ebd. S. 180.

³⁷⁰ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 153-154. Es existiert auch eine Büste als Teilkopie der Bellone-Statue. Gewandbüste, Kopfschmuck und Haare sind aus patinierter und vergoldeter Bronze, das Gesicht aus bemaltem Holz, und die Augen sind aus Glas, ebenfalls das blaue Medaillon ist aus Glas gearbeitet, und zwar von René Lalique. Ebd.

Cordiers „ethnologische Bildnisse“

Charles Henri Joseph Cordier (1827 – 1905) war der erste Bildhauer, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Technik der Polyolithie wiederaufleben lässt und der gleichzeitig das umfangreichste natürlich polychrome Werk im 19. Jahrhundert schafft.³⁷¹ Cordier geht es in seiner Bildhauerarbeit vor allem um ein ethnographisches Interesse. Seine ethnologischen Bildnisse fanden also sowohl ästhetischen als auch naturwissenschaftlichen Zuspruch. Türr sieht im Fall Cordiers den Orientalismus, der in Mode gekommen war, mitbestimmend. Die Darstellung von fremden Ethnien galt als „reizvolle Exotik“.³⁷² Auch für Lobstein hängt die Begeisterung dafür eng mit der Entwicklung der Reisen und Exkursionen zusammen, die über die Grand Tour Napoleons 1798/99 zu den französischen Kolonien in Afrika sogar noch hinausgeht.³⁷³ Wagner charakterisiert weißen Marmor als die idealisierte Norm, wie sie etwa bei Canovas *Paolina Borghese* zum Ausdruck kam, während sie farbigen Marmor als die Abweichung der Norm, das Partikulare und auch abwertend als das Sonderbare und Untergeordnete bezeichnete. Farbige skulpturierte Ethnien seien demnach als partikuläre Varianz von einer weißen Norm gekennzeichnet. Für die Körperpartien verwendete Cordier etwa schwarzen Marmor oder Bronze und somit „konnte er sich auf eine antike Praxis beziehen, die auch Charles Blanc (1813 – 1882) in seiner einflussreichen *Grammaire des arts du dessin* als typische Abweichung von weißem Marmor, dem „marbre statuaire par excellence“, erwähnte.“³⁷⁴ Nach Aufenthalt des Künstlers etwa in Algerien, brachte er auch einige Onyx-Steine selbst mit nach Frankreich.³⁷⁵

Obwohl es sich bei Cordiers Bildhauerarbeiten nicht um lebensgroße Statuen, sondern um Portraitbüsten handelt, sollen ob seiner Beliebtheit und seines Einflusses auf die weitere polylithe Skulptur wenige Werkbeispiele in groben Zügen präsentiert werden. Cordier schuf neben seinen beliebten Büsten auch Karyatiden und Atlanten aus Bronze und Onyx für Portale in Ferrières und Paris.³⁷⁶

³⁷¹ Ebd. S. 149. Siehe auch Türr 1994, S. 21.

³⁷² Ebd. S. 21-24.

³⁷³ Lobstein 2006, S. 156.

³⁷⁴ Wagner 2009, S. 240.

³⁷⁵ Blühm 1996, S. 77.

³⁷⁶ Ebd. S. 36.

In seinen Memoiren schreibt Cordier nicht zu Unrecht, er habe die Farbe in der Skulptur erneuert: „Je rénovais la couleur dans la sculpture [...]“³⁷⁷ Er galt als Pionier für die Anwendung von Metallen in Verbindung mit Emaille. Dies erzeugte jedoch auch kritische Stimmen, denn die zwei Materialien hätten keinen Bezug zueinander. Paul Mantz schreibt in der *Gazette des Beaux-Arts*, Cordier wäre damit noch tiefer gesunken, als mit Arbeiten aus Wachs.³⁷⁸

Chinoise und *Chinois* von 1853 sind zwei Portraitbüsten eines chinesischen Paares, anhand derer sich Cordier in versilberter, vergoldeter und emaillierter Bronze üben konnte. Die beiden Figuren sind mit Details geschmückt und anatomisch präzise gearbeitet.³⁷⁹

Die Büste *Jüdin aus Algier* (Abb. 41) von 1862 ist eines von Cordiers berühmtesten Werken.³⁸⁰ Ihr Kopf ist aus Marmor, während die teilvergoldete Gewandbüste aus weißlich-beigem Onyxmarmor besteht. Der Schleier sowie der Brustbereich sind mit Emailleeinlagen in kräftiger Farbe und letztere zusätzlich mit Bronzeornamenten verziert. Ihre Augen sind aus Halbedelsteinen und geben der Frau einen lebendigen Ausdruck.³⁸¹ Die Büste *Femme Hydriote* (Abb. 42) ist ein weiteres Beispiel eines Kontrastes zwischen der Marmorfarbe des Frauenkörpers und des Haares und Gewandes.

Cordiers Werke sind jene polychromen Oeuvres der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die am meisten anerkannt waren.³⁸² Gleichzeitig war seine Auseinandersetzung mit der Polyolithie pionierhaft und wegbereitend für andere Bildhauer, die sich in der natürlichen Polychromie ausdrücken wollten. Cordiers Büsten blieben aber bis zu den späten 1860er Jahren die einzigen Ausführungen dieser Größendimension polylither Natur.³⁸³ In der artifiziellen Polychromie war es der italienischstämmige französische Bildhauer Marochetti, der seine Büsten aus Marmor bereits in den 1850er Jahren bemalte.³⁸⁴

³⁷⁷ Zit. nach Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 149.

³⁷⁸ Zit. nach Blühm 1996, S. 174.

³⁷⁹ Lobstein 2006, S. 156.

³⁸⁰ Blühm 1996, S. 174.

³⁸¹ Roller 2004, S. 47.

³⁸² Türr 1994, S. 21.

³⁸³ Ebd. S. 59.

³⁸⁴ Siehe Blühm 1996, S. 168.

Angelica von Carrier-Belleuse, 1866

Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887) stellte im Salon von 1866 eine umstrittene polylythe Skulptur aus, mit dem Titel *Angelica* (Abb. 43).³⁸⁵ Der lebensgroße stehende Frauenakt aus weißem Marmor ist mit goldenen Ketten am linken Handgelenk an einen Felsen gebunden. Der runde Sockel aus rotem Marmor erzeugt zusätzlichen Kontrast. Die Form ihres gestreckten Körpers mit den hinter den Kopf gestreckten Armen, dem zur Seite gelegten Kopf und dem angezogenen Bein erinnert an die Liegepose einer *Bacchante couchée*, die im Kapitel über den dionysischen Pygmalion vorgestellt wurde. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass *Angelica* nur mit den Zehenspitzen des rechten Fußes den Boden berührt und auch ihre Körperhaltung nicht überzeugend für eine stehende Person ist. Beeindruckend ist jedoch die differenzierte Oberflächenbearbeitung. Während der Frauenkörper weich und sehr naturalistisch gearbeitet ist, ist das Felsengebilde im Hintergrund rau und spröde. Die gewellten Haarspitzen, die auf dem linken angezogenen Oberschenkel aufliegen und ein gebauschtes Ende der Draperie, das ihre Taille an der rechten Seite umfasst, lassen den Körper durch den Kontrast noch weicher erscheinen.

Laut Thoré sei *Angelica* die mestdiskutierte Statue der Salonausstellung gewesen. In seiner Kritik vergleicht er die Lebhaftigkeit und die Drehung des drallen Körpers mit Clésingers *Femme piquée*.³⁸⁶ Der Kritiker Edmont About lobt neben der Lebhaftigkeit des Körperfleisches vor allem den Mut des Künstlers, denn von akademischer Seite kritisierte man die fehlende Standhaftigkeit der Figur. Außerdem sei ihr Ausdruck nicht ganz stimmig, denn sie wirke eher gequält von Lust als von Angst.³⁸⁷ Auch hier wieder eine Parallele mit *Femme piquée*, die wegen ihres lustvollen Ausdrucks so schockiert hatte.

Cléopâtre von Clésinger, 1869

Neben Clésingers frühem Beitrag einer leicht farbig getönten Basis seiner *Femme piquée*, beschäftigt sich der Künstler auch mit der Polychromie, die von der Verwendung verschiedener Materialien herrührt. Die *Kleopatra*-Statue (Abb. 44) von 1869 ist ein solches Beispiel. Ihr Körper ist aus Marmor, die eingesetzten Augen aus

³⁸⁵ Ebd. S. 92.

³⁸⁶ W. Bürger, *Salons de 1861-1868*, Paris 1870, Vol.2, S.332.

³⁸⁷ Edmont About, *Le Salon de 1866*, Paris 1867, S. 305-306.

Emaillie und ihr farbiger Schmuck wurde von Emile Froment-Meurice angefertigt.³⁸⁸ Diese Arbeitsaufteilung zeugt von einem neuen Verständnis für den Umgang des Bildhauers mit seiner Skulptur. Das Salonpublikum zeigte sich eher erstaunt als euphorisch.³⁸⁹

La Nature se dévoilant devant la Science von Barrias, 1899

Louis Ernest Barrias (1841-1905) knüpft mit seiner Statue *La Nature se dévoilant devant la Science/ Natur sich vor der Wissenschaft enthüllend* (Abb. 45) an die natürliche Polychromie des Wegbereiters Cordier an. Die Statue wurde 1895 in Auftrag gegeben für die Ehrenstiege des *Conservatoire national des Arts et Métiers*. Eine überlebensgroße Version war für die medizinische Fakultät der Universität Bordeaux ausgeführt worden. Ausgestellt wurde sie im Salon von 1899 und im Zuge der Weltausstellung von 1900, wo sie als Allegorie der technischen und naturwissenschaftlichen Fortschritte des zu Ende gegangenen Jahrhunderts gegolten habe und es nur eine Frage der Zeit wäre, bis die Natur auch ihre letzten Geheimnisse enthüllt – diese Metapher ist in Barrias' Skulptur als die Frau einhüllender übergroßer Schleier umgesetzt.³⁹⁰ Auftraggeber war das Haus Cantini von Marseille, die in der algerischen Region Constantine Steinbrüche ausgebeutet hatten und diese nun in Frankreich öffentlich zur Schau stellen wollten.³⁹¹

Das Inkarnat der Frauenstatue ist aus leicht rosafarbenem Onyx aus Algerien, die Haare sind aus gelbem sienesischem Marmor, der Schleier aus gebändertem Onyx, die Tunika aus einem geäderten und gesprenkeltem roten Marmor. Die Augen sind aus Lapislazuli, ebenso der Gürtel, der von einem mit Gold umrandeten Malachitkäfer am oberen Abschluss der Tunika zusammengehalten wird und der Sockel besteht aus grauem Granit.³⁹² Der Mund ist wie die Augen aus Glaspaste, denn Emaillie oder ein anderer Stein wären zu „lebendig“ für den Marmorhintergrund gewesen.³⁹³

Die freistehende, lebensgroße Frauenfigur neigt ihren Kopf leicht nach vorne und hält ihren Schleier in beiden erhobenen Händen, als ob sie gerade, sich einhüllend, daran zieht. Die bodenlange Tunika, die am unteren Ende teilweise auf dem Sockel aufliegt

³⁸⁸ Blühm 1996 S. 126.

³⁸⁹ Ebd. S. 126.

³⁹⁰ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 151. Siehe auch Blühm 1996, S. 186.

³⁹¹ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 150.

³⁹² Ebd. S. 150-151.

³⁹³ Zit nach ebd. S. 151.

und nur die Zehenpartie freigibt, findet am Oberkörper gleich unterhalb der Brust ihren Abschluss. Der Schleier reicht bis zu den Knien, wobei er im Bauchbereich locker zusammengeknotet ist.

Die natürliche Polychromie stellt bei lebensgroßen Statuen eine besonders große Herausforderung dar, weil das Muster des Materials mit dem Ausführungskonzept und seiner Planskizze übereinstimmen muss. Mit verschiedener Politurstärke konnte Barrias jedoch Helligkeit und Färbung der fertigen Teile nachträglich beeinflussen.³⁹⁴

Das Mädchen aus Bou-Saada von Barrias, 1890

Die Skulptur eines lebensgroßen im Schneidersitz posierenden jungen Mädchens (Abb. 46) aus dem einstigen französischen Sahara-Stützpunkt Bou-Saada war 1890 ein großer Salonerfolg von Louis-Ernest Barrias. Sie wurde als Grabmonument für den mit dem Künstler befreundeten orientalistischen Maler Achille Guillaumet ausgeführt, der 1887 verstorben war.³⁹⁵

Die unverhüllten Körperpartien des Mädchens sind aus Marmor, das sind ihr Gesicht samt Dekolleté, Arme sowie die rechte Fußspitze. Ihr restlicher Körper ist mit einem orientalischen Gewand aus Bronze eingekleidet, auch ihre Haare sind aus Bronze, ebenso der Teppich, auf dem das Mädchen sitzt, sowie die Blumen in ihren Händen, wobei ihre linke Hand locker auf dem Knie aufliegt und die rechte Hand in die Höhe gehalten wird. Am Aufstellungsort versinnbildlicht diese Geste das andächtige Blumenstreuen über das Grab des Toten.

„La Reine de Saba“ und „Salammbô“ von Ferrary, 1892 und 1899

Désiré-Maurice Ferrary (1852-1904) schuf am Ende des 19. Jahrhunderts einige polylithe Werke, darunter auch zwei lebensgroße: *Die Königin von Saba* (Abb. 47) von 1892 und *Salammbô* (Abb. 48) von 1899. Die Besonderheit bei Ferrary war, dass er den Körper einiger Statuen zusätzlich dezent bemalte, was für einen besonderen Glanz sorgte.³⁹⁶

Salammbô ist einer literarischen Vorlage entsprungen. Auch in der Literatur ist zu jener Zeit ein orientalisches Interesse vorhanden, was die Skulptur zum Teil aufgreift. Ein

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Blühm 1996, S. 174.

³⁹⁶ Réunion des Musées Nationaux (Hg.) 1986, S. 154. Siehe auch Türr 1994, S. 51.

Beispiel hierfür ist Flauberts Novelle *Salammbô* von 1862 und ihre Opernversion von Ernest Reyer im Jahr 1890, die besonders beliebt war.³⁹⁷

Die Pose der *Salammbô* erinnert an *Angelica* von Carrier-Belleuse aus dem Jahr 1866. Während aber Carrier-Belleuse ein Kontrast durch differenzierte Marmoroberflächen gelang, erzeugte Ferrary einen solchen zwischen hellem Frauenkörper und dunklem Material der Umgebung, sei es die Schlange und die umrahmende Architektonik aus Bronze und Porphyrt bei *Salammbô*, oder der Thron, sowie Accessoires aus vergoldeter Bronze, sowie ein Panther aus schwarzem Marmor bei der Königin von Saba. Blühm beschreibt diese Wirkung als „superficial eroticism“, also eine gewisse oberflächliche Erotik.³⁹⁸

„Femme au singe“ von Alaphilippe, 1908

Eine konträre Weiterentwicklung der Polylithie ist bei dem Künstler Camille Alaphilippe (1874 – 1934) zu erkennen. War es bei Ferrary noch der nackte Frauenkörper in weißem Marmor, der in Kontrast mit dem dunkelsteinigen Hintergrund und Accessoires betont wird, ist es bei Alaphilippes *Femme au singe* (Abb. 49) eine flache Ornamentik des bodenlangen grün-gelblichen Gewandes, das nur den Kopf, den Hals und die Hände der Frau, allesamt aus Bronze, hervorscheinen lässt. Sie blickt nach unten zu ihrem hellbraunen Affen, den sie an einer Leine nah bei sich hält. Alaphilippe entwickelte für das Gewand eine Keramikeinlagetechnik.

Der Kontrast, der in der natürlichen Polychromie in ihrer gesamten Entwicklung eine so wichtige Rolle spielt, ist zwar in den Anfängen der artifiziellen Polychromie, nämlich bei Clésingers *Femme piquée*, bereits vorhanden, wurde aber in ihrem weiteren Verlauf stark zurückgedrängt, zugunsten eines vereinheitlicht bemalten Körpers. Im Folgenden soll ein Künstler vorgestellt werden, der diese naturalistische Bemalung von Marmorstatuen an ihre Spitze treibt: der Künstler Jean-Léon Gérôme.

³⁹⁷ Blühm 1996, S. 45.

³⁹⁸ Ebd. S. 44.

Der medienübergreifende Pygmalion: Jean-Léon Gérôme

Der Malerbildhauer Jean-Léon Gérôme (1824-1904) konzentrierte sich zunächst auf seine malerische Ausbildung. In den frühen 1840er Jahren war er Schüler des Historienmalers Delaroche in Paris, der für seine Aussage bekannt ist, dass die Malerei mit dem Aufkommen der Daguerreotypie gestorben sei.³⁹⁹ Es folgte ein einjähriger Studienaufenthalt in Rom, bis er 1844 nach Paris ins Atelier von Charles Gleyre (1806 – 1874) eintrat, der die Position von Delaroche eingenommen hatte.⁴⁰⁰ Gleyre soll dem jungen Maler Gérôme etwas von seinem archäologischen Interesse sowie für den Nahen Osten mitgegeben haben: „Gleyre’s enthusiasm for the Near East opened a new era for the young painter, probably instilling a curiosity that would later take him to the Near East and – so to speak – to his identity.“⁴⁰¹

Der anerkannte Kritiker Gautier half Gérôme dabei als Maler Fuß zu fassen, als er für seinen „Hahnenkampf“ im Jahr 1847 eine sehr wertschätzende Salonkritik schrieb.⁴⁰² Géromes Stil war geprägt von antiken Interesse, verbunden mit der Objektivität eines zeitgenössischen Realismus. Der Künstler unternahm in den 1850er Jahren Reisen nach Kleinasien und vor allem nach Ägypten und wurde immer mehr zum *peintre ethnographique*. Neben seinen realistischen Historiengemälden bestimmt den größten Teil seines Oeuvres ab den späten 1850er Jahren die Genremalerei von ethnographischen Szenen aus Ägypten.⁴⁰³

Die Skulptur in und aus der Malerei

Erst in den späten 1870er Jahren gelangt Gérôme durch ein gesteigertes Interesse für die Struktur des Körpers zur Skulptur.⁴⁰⁴ Sein Debut als Bildhauer erfolgte im Zuge der Weltausstellung in Paris 1878. Dort stellte er die lebensgroße bronzene Figurengruppe *Die Gladiatoren* aus, die auf den Zentralfiguren seines Gemädes *Pollice verso* basieren.⁴⁰⁵ Die Protagonisten seiner ersten Skulptur sind also seiner eigenen

³⁹⁹ Siehe Ackerman 1997, S. 14.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 22.

⁴⁰¹ Ebd. S. 24.

⁴⁰² Ebd. S. 27.

⁴⁰³ Ackerman 1997, S. 44-50. Gérôme führte seine Reisen in den 70ern fort, 1874 nach Holland, 1879 in die Türkei, 1880 nach Ägypten, 1881 nach Griechenland, 1888 nach London, und 1889 und 1890 bereiste er Italien. Ebd. S. 108.

⁴⁰⁴ Zur bildhauerischen Tätigkeit wurde er vor allem von seinem Freund Frémiet ermutigt, der ebenfalls polychrome Statuen schuf. Siehe ebd. S. 120.

⁴⁰⁵ Ebd.

malerischen Bilderfindung entnommen und dies bewirkt gewissermaßen einen Verdopplungseffekt seiner Bildfiguren. Andererseits kann die skulpturale Wiedergabe von bereits gemalten Figuren als eine besondere Art des Pygmalion-Effektes gesehen werden. Denn der Malerbildhauer bringt so eine Figur aus der gemalten Fläche als dreidimensionalen Körper in den Betrachtarraum. Hier wird bereits die fruchtbare Wechselbeziehung der beiden Medien Malerei und Skulptur sichtbar, die Gérômes medienübergreifende selbstreferenzielle Werke ausmacht. Dies kommt auch in einer Reihe von Selbstportraits zum Ausdruck, in denen sich der Malerbildhauer bei der Ausführung seiner skulpturalen Werke malerisch darstellt. Dabei ist stets das Modell anwesend, dessen Pose sich in einer vom Künstler gerade in Bearbeitung befindenden Marmorstatue spiegelt. Ein Beispiel ist das Selbstportrait, das Gérôme bei der Anfertigung eines sitzenden Aktes zeigt. Es ist nur eine Photographie dieses Gemäldes *Mon Portrait* von 1902 erhalten. Die Marmorstatue dieses sitzenden Aktes *Nu assis en tailleur*, die im Zeitraum von 1898 bis 1902 entstand, ist polychrom. Die Pose der Frau, Schneidersitz mit einer Wendung des Kopfes und Oberkörpers zur rechten Seite, ist seiner eigenen malerischen Darstellung einer Badenden in einem antiken Schwimmbad entnommen.

Auch den Moment nach Vollendung einer Marmorskulptur hielt er 1886 in *La fin de séance/ Das Ende der Sitzung* (Abb. 50) malerisch fest. Hier enthüllt das noch nackte Modell die Skulptur, während Gérôme das Bildhauerwerkzeug in einem Eimer Wasser reinigt.

Es handelt sich dabei um die unterlebensgroße Marmorstatue *Omphale* (Abb. 51 und 52), die im Salon von 1887 ausgestellt wurde.⁴⁰⁶ *Omphale* repräsentiert die Königin der Lydier in Beobachtung einer der Aufgaben, die an Herkules gestellt wurden. Dabei „zähmt“ sie den griechischen Helden für ihre eigenen Zwecke und Herkules wird zu einem Sklaven reduziert.⁴⁰⁷ Gérôme gibt eine raffinierte Interpretation dieses Themas, denn Gérômes Statue der Königin Omphale ahmt in genauer Weise die Pose des berühmten *Farneser Herkules* (Abb. 53) nach. Die weibliche Herrscherin schlüpft in den überaus muskulösen Herkuleskörper und mit diesem inszenierten Rollentausch hinterfragt der Künstler geschlechertypische Zuschreibungen. Außerdem gelingt es Gérôme mit dieser Darstellungsweise, die Präsenz Herkules', die nicht konkret

⁴⁰⁶ Ackerman 1997, S. 134.

⁴⁰⁷ Stoichita 2008, S. 165.

gegeben ist, anzudeuten. Die nackte Frau stützt ihre linke Achsel lässig an der Herkuleskeule ab, an der ein Löwenfell solcher Art hängt, dass es für einen kleinen Putto an *Omphales* Seite ein Zelt bildet. Ihren anderen Arm hat sie angewinkelt hinter ihren Rücken gelegt. Mit dem anatomischen Realismus ihres Körpers passe die Königin zu ihrem zukünftigen Liebhaber Herkules.⁴⁰⁸

Im Atelier Gérômes sind 1887 von Louis Bonnard Fotografien des Künstlers mit seiner *Omphale* und seinem Modell angefertigt worden (Abb. 51 und 52). Das Modell ahmt dabei die Pose der Omphalenstatue nach, die sowohl frontal als auch von hinten in Szene gesetzt wird. Stoichita verweist hier auf einen inszenierten Paragone zwischen der Frauenstatue und dem lebendigen Frauenmodell.⁴⁰⁹

Tanagra – Eine archäologische Hommage

Gérômes lebensgroße *Tanagra*-Statue (Abb. 54), ausgestellt im Jahr 1890, erwies sich als Salonerfolg.⁴¹⁰ Es handelt sich um einen aufrecht sitzenden modernen Frauenakt mit hochgebundenem gewelltem Haar. Die Füße der *Tanagra* sind angezogen, sodass nur die Spitzen den Boden berühren. Türr betont die Verspieltheit der Fußhaltung in Kontrast zur geraden Sitzhaltung.⁴¹¹ Ihr rechter Arm ist leicht angewinkelt und mit ihrem Handrücken stützt sie sich seitlich auf der Sitzfläche ab. In ihrer linken Handfläche hält sie eine kleine bemalte Statuette, die eine Reifentänzerin (Abb. 55) darstellt. *Tanagra* ist die Personifikation der selbnamigen Stadt des griechischen Bezirkes Bötien und die Statuette verweist auf dort erbrachte archäologische Funde ebensolcher antiken Terrakotta-Figurinen in den späten 1870er Jahren.⁴¹² Auch die Sitzfläche, ein schroffer ruinenartiger Klotz, an dem eine Spitzhacke lehnt und weitere kleine Statuetten angedeutet sind, verweist auf die reelle archäologische Arbeit. Gérômes *Tanagra* kann deshalb in gewisser Weise als eine Hommage an das wissenschaftliche Gebiet der Archäologie gelesen werden. Die Statue war ursprünglich bemalt, womit der Künstler einen Bezug zur antiken Polychromie herstellt. Eine Fotografie, die nach 1890 aufgenommen wurde, lässt eine dezente Tönung der Statue erkennen (Abb. 56).

⁴⁰⁸ Ackerman 1997, S. 134.

⁴⁰⁹ Stoichita 2008, S. 167.

⁴¹⁰ Blühm 1996, S. 128.

⁴¹¹ Türr 1994, S. 84.

⁴¹² Ackerman 1997, S. 146.

Es existiert auch eine Marmorbüste als Teilkopie der *Tanagra* (Abb. 57), an der man noch die einstige Farbschicht studieren kann. Die Farbe konnte im Gegensatz zur großfigurigen Version erhalten werden, da Gérôme hierfür einen speziellen Marmor bestellte, der eine hohe Absorbierkraft für Pigmente aufweist.⁴¹³ Zusätzlich bearbeitete er die Büste mit einer Wachslösung. Die Büste gibt also einen wichtigen Hinweis auf die einstige Polychromie der lebensgroßen Ausführung. Das helle Inkarnat ist dezent aufgetragen, die gewellten Haare sind in einem Goldton schraffiert, die braun bemalten Augen sind von dunklen Brauen bedacht und die Lippen sind in zartem Rosa gefärbt.⁴¹⁴

Diesmal ist es eine seiner Skulpturen, die den Ausgangspunkt für eine medienübergreifende Verdopplung darstellt. *Tanagra* taucht in zwei Gemälden wieder auf. In *Sculpturae vitam insufflate picture* (Abb. 58) von 1893 gibt Gérôme Einblick in eine antike Werkstatt, in der eine junge Frau im Schneidersitz eine Terrakotta-Figurine bemalt, und zwar jene Reifentänzerin, die Gérômes *Tanagra*-Skulptur in ihrer Hand präsentiert. Auf dem Tisch, an dem die antike Malerin tätig ist, sind schon einige fertig bemalte Figurinen aufgereiht. Es handelt sich um eine Werkstatt, die gleichzeitig ein Verkaufsladen ist. Im Bildhintergrund sieht man eine Verkäuferin, die an einer Fensteröffnung steht und die kleinen Statuetten zum Erwerb anbietet. Die *Tanagra*-Skulptur des Künstlers ist als selbstreferentielle Geste in mittelgroßer Ausführung links von der Verkäuferin zu sehen. Der lateinische Titel *Sculpturae vitam insufflate picture* – *Die Malerei haucht Leben in die Statue* – ist von Gérôme erdichtet, ein Hinweis auf die antike Tradition der Polychromie, die Gérôme an seiner lebensgroßen marmornen *Tanagra* anwendet, um den Pygmalion-Effekt zu steigern.

Ein weiteres Gemälde, das die *Tanagra*-Statue zum Thema hat, ist das Selbstportrait *Le travail en marbre* (Abb. 59) von 1895. Es zeigt Gérôme in seinem Atelier bei der Fertigstellung seiner *Tanagra*-Skulptur, die fast vollendet scheint. Es könnte sich um die letzte Politur handeln. Das Modell ist direkt daneben platziert und bildet einen lebhaften Kontrast zu der noch nicht bemalten weißen Marmorfigur – wiederum ein Verdopplungseffekt. Dahinter ist eine Reifentänzerin als Statuette aufgestellt, die in kleinerem Format in die Skulptur integriert werden wird. Da die polychrome Skulptur vor dem Gemälde entstand, weiß der Betrachter des Gemäldes, dass der Künstler im

⁴¹³ Blühm 1996, S. 128.

⁴¹⁴ Es ist eine Fotografie erhalten (nach 1890), die eine dezente Polychromie erkennen lässt.

nächsten Schritt seiner Statue mittels Farbe Leben einhauchen wird. Stoichita weist auf die Inszenierung eines Spiegeleffektes hin, denn die Wiedergabe der Modellsitzung entspreche nicht realen Bedingungen. Ungewöhnlich nah sei das Modell an ihr fast fertiges Steindouble und an den Künstler gerückt, der in diesem Stadium des Werkes eigentlich kein Modell mehr benötigt, und wenn doch, in einer größeren Entfernung.⁴¹⁵

Auf Gérômes Gemälde sind Statue und Modell sogar auf dieselbe Plattform gedrängt. Gérôme inszeniert hier also bewusst eine Gegenüberstellung der lebenden und toten Materie in identer Pose. Dabei wirkt die sich an hinterer Position befindende Imitation aus Stein, die etwas höher als ihr reales Vorbild sitzt, wie ein an die Wand des Ateliers geworfener Schatten, den Gérôme mit seinem Politurgerät nachzeichnet. Falls dieses antike Zitat auf die Legende über die Entstehung der Malerei, wonach eine Frau die Schattenumrisse ihres Geliebten nachzeichnet, wirklich vom Künstler intendiert war, hat er damit zum wiederholten Male seine Position als Malerbildhauer reflektiert. In dieser Schattentheorie außer Acht gelassen ist die nicht damit übereinstimmende Lichtquelle.

An der Wand des Ateliers hängt sein Gemälde „Pygmalion et Galatea“ von 1890 als ein Bild im Bild, ein sogenanntes *mise en abyme*.⁴¹⁶ Gérôme verknüpft also ganz bewusst sein gemaltes Selbstportrait bei der Erschaffung der Tanagra-Skulptur mit dem Pygmalion-Mythos.

Pygmalion und Galatea

Wie bereits bei Gérômes allererster Statuengruppe der Gladiatoren, gibt es auch von seiner Marmorskulptur *Pygmalion und Galatea* von 1892 eine Gemäldevorlage (Abb. 60), die 1890 entstand. Schauplatz der gemalten Version ist das Atelier Pygmalions im Moment der Erwachung Galateas. Im Hintergrund der Szene ist ein auf einer kleinen Wolke schwebender Amor zu sehen, der gerade seinen Liebespfeil spannt. Pygmalion, in einem antiken Chiton gekleidet, ist hier nicht im zurückweichenden Überraschungsgestus dargestellt, wie es im 18. Jahrhundert üblich war, sondern sich zur Statue hochbeugend, sie umarmend und küssend. Der Pygmalion-Mythos wird somit erotisiert.

⁴¹⁵ Stoichita 2008, S. 168-170.

⁴¹⁶ Stoichita 2008, S. 170.

Das Stilmittel der Verlebendigung der Statue hat Gérôme jedoch der Erfindung Raoux´ von 1717 entnommen. Galateas Beine sind nämlich auf ihrem Sockel stehend noch versteinert und in marmornem Weiß dargestellt, während ihr Oberkörper bereits von einem zarten Inkarnat erfüllt ist. Der Moment der Erwachung ist im Vergleich zu den früheren malerischen Beispielen dadurch verstärkt, dass sie sich in fast tänzerischer Haltung nach hinten streckt um den Kuss ihres Erschaffers zu erwidern. Ihre linke Hand legt sie dabei auf die sie umschließenden Hände Pygmalions, während sie den anderen Arm um seinen Nacken legt und ihm energisch durch die Haare fährt. Brooks-Dammanns These, dass Gérôme in dieser modernen Interpretation „die schüchterne Jungfrau Ovids in eine *Femme Fatale* verwandelt hat“⁴¹⁷, ist wegen der gesteigerten Erotik nachvollziehbar, aber dennoch vage, da man die überstürzte Liebkosung der Galatea auch als naiv impulsive Handlung oder aber als ein Selbstbewusstsein verstehen könnte, das nicht unbedingt auf einen „fatalen“ Charakter schließen lassen muss.

Die gleichnamige Figurengruppe aus Marmor (Abb. 61) von 1892 ist die exakte Übernahme der Hauptfiguren des zwei Jahre früheren Gemäldes. Gérôme haucht Pygmalion und Galatea Leben ein, indem er sie bemalt. Dabei hält er sich an die malerische Vorlage, Galateas Beine sind in weißem Marmor belassen, während ihr gedrehter Oberkörper von einem hellen Inkarnat erfüllt ist.

Dass der Malerbildhauer Gérôme die Komposition der Hauptfiguren exakt wiederholt, lässt die beiden Medien in einen direkten Vergleich treten. Dabei bietet er aber nicht eine jeweils entwickelte medienspezifische Lösung an, sondern denkt offensichtlich bei der Konzeption schon an die Ausführung in beiden Medien. Interessant ist, dass Gérôme für die gemalte Version die Rückenansicht Galateas als Bildausschnitt wählt und die Liebkosung somit für den Betrachter im wörtlichen Sinne nicht greifbar ist, der Kuss muss erahnt werden. Seine Skulptur ist in dieser Hinsicht freizügiger, da man die Zärtlichkeit der beiden Figuren von jedem Blickwinkel aus betrachten kann. Man bekommt Einblicke, die einem vor dem Gemälde verwehrt bleiben. Es muss nicht unbedingt ein selbst inszenierter Paragone sein, den Gérôme erzeugt, sondern der Reiz des Spiels mit der Verlebendigung, indem er gemalte Figuren in Skulptur zum Leben erweckt. Gérôme wird somit selbst zu einem Pygmalion: zum einen in den gemalten Selbstportraits, der ihn beim Bemalen – beim Einhauchen des Lebens –

⁴¹⁷ Brooks-Dammann 2009, S. 242.

seiner Statuen zeigt, und zum anderen in den lebensgroßen Marmorskulpturen, die Gérôme aus der zweidimensionalen Fläche befreit und in den dreidimensionalen Raum holt.

Joueuse de boules ou Danseuse aux trois masques, 1902

Die lebensgroße Marmorskulptur *Joueuse de boules* (Abb. 62), deren Verbleib heute unbekannt ist, wurde im Salon von 1902 ausgestellt. Sie war mit Wachs eingerieben und bemalt.⁴¹⁸

Es handelt sich um ein von Gérôme erfundenes Spiel. Die Spielerin muss einen Ball in den offenen Mund der Masken werfen, die auf dem Boden ausgebreitet sind, ohne sich von ihrem Stand zu lösen. Die nackte Frauenskulptur ist dabei mit sich überkreuzenden Beinen und mit einer Drehung nach hinten dargestellt, wobei ihr abgewinkelter Arm hinter dem Rücken verschwindet und ihr gesenkter Kopf eine der drei Masken anvisiert. Die komplizierte Pose, die durch die Aktion des Ballspiels motiviert ist, erinnert an Gérômes frühe Marmorstatue der *Omphale* von 1887.

Auch zur „Ballspielerin“ gibt es eine Gemäldevorlage (Abb. 63) – ein Selbstportrait Gérômes beim Bemalen der am Sockel liegenden Masken, die ebenfalls im Jahr 1902 entstand.

Corinthe, um 1903

Gérômes bemalte Marmorstatue *Corinthe* (Abb. 64) von 1903 kann als Höhepunkt seines hochnaturalistischen skulpturalen Werks gesehen werden und es war auch seine letzte vor seinem Tod im Jahr 1904. 2008 wurde eine kleinere bemalte Gipsversion vom Musée d'Orsay erworben und umfassend restauriert.⁴¹⁹ Es ist die einzige fast lebensgroße Statue mit dem Erhalt der originalen Farbe. Diese konnte durch eine spätere Farbschicht konserviert werden. Während die Marmorversion ein korinthisches Kapitell als Sitzfläche besitzt (Abb. 65), ist die Gipsversion ohne Basis.⁴²⁰ Für den Schmuck der Corinthe – Ohrringe (Abb. 66), Diadem und Halsschmuck – lässt sich Gérôme von der Abhandlung *Les Bijoux Anciens et Modernes* (Abb. 67)

⁴¹⁸ Blühm 1996, S. 184.

⁴¹⁹ Musée d'Orsay, Vortrag *La "Corinthe" de Gérôme, reconstitution ou libre imitation de la polychromie grecque antique ?* von Édouard Papet, conservateur en chef des sculptures, musée d'Orsay und von Axelle Davadie, conservateur, filière des sculptures, C2RMF.

⁴²⁰ Brooks-Dammann 2009, S. 244.

inspirieren, die 1887 erschien und in der italo-griechische Schmuckstücke abgebildet sind.⁴²¹

Auf der Säule der Marmorversion war ein lateinischer Spruch vermerkt: „Non licet omnibus adire Corinthum“, nicht jedem sei es erlaubt, nach Korinth zu kommen. Dieses antike Zitat spielt auf den Luxus der Stadt an, mit allen Möglichkeiten von kostspieligen Vergnügungen. Auch in der *Corinthe* ist eine archäologische Anspielung versteckt, denn 1896 begannen Ausgrabungen in der antiken Stadt Korinth, die im Mitte des 19. Jahrhunderts durch ein Erdbeben zerstört wurde.⁴²² Die nackte, mit Schmuck an Hals, Kopf, Oberarm und Handgelenk bedeckte Frau sitzt im halben Schneidersitz, wobei ein Bein zur Brust hin angezogen ist und sie beide Hände an das Fußgelenk des zu Seite gewinkelten Beines gelegt. Der Körper, sowie der Blick der *Corinthe* wirkt starr und unbewegt und ihr Gesicht ist „kurtisanenhaft“ geschminkt.⁴²³ Brooks-Dammann führt hierzu aus, dass die antike Stadt Korinth nicht nur ein Symbol des Luxus ist, sondern auch „Inkarnation der Kurtisane“.⁴²⁴ Sie stellt außerdem die These auf, dass der Körper der *Corinthe* und ihr Schmuck eine Einheit bilden, dass die Frau selbst zu einem Schmuckstück verdinglicht werde und dass es Gérôme mit seinem korinthischen Kunstwerk eher um das Ringen um schöne Formen ging, als um Mimesis.⁴²⁵

Wieder wendet Gérôme seinen Verdopplungseffekt an, denn die Korintherin taucht in seinem Gemälde *Atelier de Tanagra* von zirka 1903 wieder auf. Eine junge Frau bemalt antike Figürchen von Tanagra, diesmal in einen Innenhof verlegt, mit Skulpturen einschließlich seiner *Corinthe* auf einer Säule sitzend, eines seiner letzten Zitate als medienübergreifender Pygmalion.

Kritik an der Nähe zum Wachsfigurenkabinett

Reaktionen auf bemalte Marmorstatuen waren im 19. Jahrhundert nicht nur positiv. Es wurden in diesem Zusammenhang häufig Anspielungen auf das Wachsfigurenkabinett gemacht und es wurde eine „pygmalionhafte Nähe zum Kitsch“ angeprangert.⁴²⁶ Akzeptiert wurde die artifizielle Polychromie hingegen in der populären dekorativen

⁴²¹ Siehe Fußnote 402.

⁴²² Brooks-Dammann 2009, S. 245.

⁴²³ Türr 1994, S. 245.

⁴²⁴ Brooks-Dammann 2009, S. 245.

⁴²⁵ Ebd. S. 247.

⁴²⁶ Zit. nach Türr 1994, S. 21. Kerber, Skulptur und Farbe, in: Kunstforum International 60, 1983, S. 81.

Kunst des kleineren Statuetten-Formates. Auch in der kommerziellen Welt waren frühe Formen von Schaufensterpuppen beliebt, das waren getönte und überaus naturalistische Wachsfiguren, die Kleider oder Perücken zur Schau stellten.⁴²⁷ Schlosser stellte eindrücklich fest, dass die Wachsfigur aus dem Funeral- und Votivwesen herrührt.⁴²⁸ Mit dem formbaren Material Wachs lässt sich nämlich optimal ein täuschend naturgetreues Portrait nachbilden.⁴²⁹ Eine Äußerung von David d'Angers zu Beginn des 19. Jahrhunderts lässt an diese Herkunft erinnern, nämlich, dass bemalte Statuen, sowie die Schauköpfe der Frisöre durch ihre Unbeweglichkeit und ihren starren Blick Schrecken erzeugen würden und ihn dies an den Tod denken lasse.

In den Salonausstellungen und der sogenannten „hohen“ Kunst galt die Verwendung von Farbe an lebensgroßen Statuen oft als vulgär. Der Künstler würde aus dem Bereich der Kunst heraustreten und sich in die öffentliche Sphäre des Jahrmarktes oder des Wachsfigurenkabinetts begeben.⁴³⁰ Solche Kabinette gab es bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts und es hatte vor allem Ende des 18. Jahrhunderts jahmarktartigen Charakter, denn es wurde nun auch Schauriges und Merkwürdiges ausgestellt.⁴³¹

Das vom Wachsbildner Philipp Curtius 1783 eröffnete Wachsfigurenkabinett in Paris wurde auch „caverne des grands voleurs“, die Höhle der großen Diebe, genannt.⁴³² Im Jahr 1882 öffnete schließlich das Wachsfigurenkabinett Musée Grevin in der französischen Hauptstadt seine Pforten, das sich als außerordentlich beliebt bei ihren Besuchern herausstellte.⁴³³ Die Konnotation mit diesem Haus des naturalistischen Spektakels war also naheliegend und die Bildhauer wollten sich von dieser Effekthascherei abgrenzen. Die naturalistische Lebensnähe stehe in einem zu hohen Kontrast zu dem unlebendigen Steinmaterial und ergebe das Gefühl eines lebendig Toten.⁴³⁴ Auch Diderot äußerte sich ähnlich, wenn er den weißen Marmor verteidigte,

⁴²⁷ 1851 gewann die Pariser Firma A.J. Allix Anerkennung für ihre detailliert naturalistischen Wachsfiguren für Frisörläden. Blühm 1996, S. 84.

⁴²⁸ Schlosser 1993, S. 69.

⁴²⁹ Brooks-Dammann 2009, S. 239.

⁴³⁰ Blühm 1996, S. 84.

⁴³¹ Schlosser 1993, S. 96.

⁴³² Medicus 1993, S. 94, zit. nach Roller (Hg.) 2015, S. 134.

⁴³³ Blühm 1996, S. 84. Die Schauräume der Madame Tussaud wurden zeitnah, nämlich 1833, in London eröffnet. Ebd. S. 87.

⁴³⁴ Roller (Hg.) 2015, S. 134.

wenn er sagte, dass die Wahrheit der Farbe niemals der Wahrheit der Statue entsprechen würde.

Kritik bekam auch Gérôme immer wieder aufgrund des polychromen und extrem gesteigerten Naturalismus seiner Statuen. Deshalb begannen im Laufe seiner späten Bildhauerkarriere die Preise für seine Werke zu sinken, da sie gegen den traditionellen Geschmack verstießen.⁴³⁵ Seine chryselephantine „Bellona“ wurde von manchen Stimmen, wie bereits erwähnt, wegen der sichtbaren Zähne verspottet. Seine bemalten und lebensgroßen Marmorstatuen mussten besonders provokativ gewesen sein, denn hier wurde eine kanonisch idealisierte und weiße Nacktheit mittels einer farbigen Wachsschicht zu einem irdischen und glänzenden Inkarnat. Durch Gérômes Bezug auf archäologische Funde, die er in seiner innovativen Tanagra-Figur präsentiert, gelang es ihm jedoch eine Brücke von der Antike bis in die Moderne zu schlagen.

Rodin und seine Pygmalioninterpretation als Gegenentwurf zu Gérôme

Während Gérôme Zeit seines Lebens dem akademischen Klassizismus und einem gesteigerten Naturalismus treu blieb, ist Rodins Auffassung von Skulptur eine völlig andere. Rodin war zunächst Schüler von Pradier, und schließlich in den Jahren 1864-72 von Carrier-Belleuse, von dem er sich jedoch immer mehr entfernte.⁴³⁶ Auguste Rodin ist ein Bildhauer, der durch seine oft fragmentarischen Formen mit ungewohnt roh belassener Struktur einen neuen Weg in der Bildhauerei einschlägt. „Seit den 1880er Jahren entstanden so plastische Studien, die sich – vervielfältigt, vergrößert, verkleinert, beliebig kombiniert und oft genug zerstückelt – verselbständigten [...]“.⁴³⁷

Es soll nun abschließend die Ausführung des Pygmalion-Mythos von Gérôme derjenigen von Rodin (Abb. 68) gegenübergestellt werden. Das Gipsmodell Rodins „Pygmalion und seine Statue“ von 1889 ist drei Jahre vor Gérômes Skulpturengruppe entstanden und nur kurze Zeit vor der malerischen Pygmalion-Interpretation desselben. Die Marmorversion, eine von insgesamt sechs, auf die ich mich beziehe, ist von 1908/09 und befindet sich im Metropolitan Museum of Art. Sie zeigt, wie auch

⁴³⁵ Türr 1994, S. 85.

⁴³⁶ Lapaire 2010, S. 229.

⁴³⁷ Holsten 2007, S. 69.

Gérômes Version, die beiden Hauptprotagonisten der Erzählung Ovids, Pygmalion und Galatea. Die Konzeption und Ausführung ist aber gänzlich anders.

Rodin läutet mit seiner Pygmalion-Interpretation den Beginn einer expressiven Moderne in der Skulptur ein. Galatea ist stehend dargestellt, vor ihr sitzt der muskulöse Pygmalion, der rechte Arm entspannt auf seinem Oberschenkel liegend und mit dem anderen die Beine der Frauenstatue umschließend. Sein Gesichtsausdruck und sein vielleicht zum Kuss geöffneter Mund, der Galateas rechtes Handgelenk berührt, ist eher sehnsüchtig und sinnlich als überrascht gezeichnet. Außerdem wirkt er durch den leicht gekrümmten Rücken resignativ und erschöpft, in sich zusammengefallen. Eine neue bildhauerische Darstellung des Mythos´ findet sich auch in der Reaktion der erwachenden Frauenstatue, denn sie ist ihrem Erschaffer nicht neugierig zugewandt, sondern sie wendet ihren Kopf in einer kontemplativen Stimmung weg von Pygmalion, während der restliche Körper ihm zugewandt ist. Diese Deutung knüpft an die dramatischen literarischen Inszenierungen des 18. Jahrhunderts an, in denen Galatea nach Erkenntnis strebend, fragend und forschend skizziert ist. Die Komposition erinnert auch formal vielmehr an Falconets ältere Pygmalionversion als an Gérômes zeitnahe Ausführung.

Rodins Figuren scheinen aus dem Marmorfundament herauszuwachsen, so verschmolzen sind Körper und Beiwerk. Die linke Hand Galateas, die sich auf einen schroffen schräg in die Höhe stehenden runden Stumpf abstützt, verschwindet fast an dessen Oberfläche. Auch Rodins Unterkörper geht nahtlos in den Marmorboden über. Das Verlebendigungsmotiv ist ebenso wie bei Gérôme der Bilderfindung Raoux´ entnommen. Während Gérôme aber die Versteinerung der Beine und das allmähliche Erwachen des Oberkörpers mittels Farbe in Szene setzt, schafft es Rodin mittels verschiedener Oberflächenstruktur. Der nackte Körper der Galatea ist bis zu ihren Knien außerordentlich weich und glatt gestaltet. Ihre Unterschenkel sind dagegen sehr schroff und porös und die Füße verschwinden komplett in dem ebenso rohen Marmorblock beziehungsweise sind noch nicht freigemeißelt. Mit diesem Kunstgriff knüpft Rodin an das 18. Jahrhundert an, in dem man anstatt sich der Farbe zu bedienen, mit differenzierter Oberflächenbehandlung arbeitete.

Rodin schlüpft dabei selbst in Pygmalions Rolle, denn man könnte fast meinen, Rodin sei derjenige gewesen, der mit seinem Meißel Galatea zum Leben erweckt. Es wirkt, als hätte Rodin bei der Erwachung seiner Statue, so wie Pygmalion in Ovids

Erzählung, das Bildhauerwerkzeug vor Schrecken zu Boden fallen lassen. Es stehen sich also mit Jean-Léon Gérôme und Auguste Rodin zwei moderne Pygmalions gegenüber, die ein konträres Verständnis der Bildhauerei haben und ihre eigenen Strategien für die Weiterentwicklung der Pygmalion-Ikonographie entwickeln.

Der Kunsthistoriker Blühm interpretiert den expressiven Schritt Rodins als eine Zerstörung des Pygmalion-Belebungsmythos⁴³⁸, denn der Pygmalionmythos sei bisher von einer möglichst naturalistischen Darstellung getrieben worden. Die angestrebte „perfekte Täuschung“ sei aber durch die Unbeweglichkeit der Statuen eine Illusion geblieben.⁴³⁸ Tatsächlich scheint der Widerspruch zwischen täuschend echter Lebensnähe einer Statue und ihre Starre unüberwindlich und dies hat auch Kritiker immer wieder an das Spektakel eines Wachsfigurenkabinetts oder auch an eine schauernde Todesstarre erinnert. Auch die Kunsthistorikern Brooks-Dammann postuliert den naturalistischen Höhepunkt der Pygmalion-Darstellung von Gérôme als „Pygmalions Scheitern“.⁴³⁹

Ich würde Gérômes lebensnahe Zuspitzung am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch nicht als ein „Scheitern“ bezeichnen, sondern vielmehr als eine durchaus gelungene medienübergreifende Pygmalion-Interpretation, die sich der Polychromie und eines Verdopplungseffektes zur Verlebendigung bedient. Sie steht gleichwertig neben anderen modernen Pygmalion-Deutungen, wie etwa der Herangehensweise des Naturabgusses des dionysischen Pygmalions oder dem Versuch einer lebensnahen Darstellung innerhalb der monochromen Idealvorstellung des 18. Jahrhunderts.

⁴³⁸ Blühm 1988, S. 154-155.

⁴³⁹ Brooks-Dammann 2009, S. 219 ff.

Zusammenfassung

Im 18. Jahrhundert war in der Skulptur das Ideal des weißen Marmors vorherrschend, das von den vermeintlich monochromen Statuen der Antike bestimmt war und das Winckelmann stark geprägt hatte. Auch in Frankreich wurde diese Auffassung vehement verteidigt und erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Quatremère de Quincy ins Wanken gebracht.

Naturalismus sollte mit einer differenzierten Oberflächenstruktur der Marmoroberfläche erzeugt werden. Die staatliche Kunstakademie, die *Académie royale de peinture et de sculpture*, festigte diese Idealvorstellung. Der Bildhauer Étienne-Maurice Falconet und der Philosoph Denis Diderot waren sich einig, dass die Farbe kein geeignetes Mittel für die Bildhauerei sei. Eine Farbschicht würde eine fehlerhafte Bearbeitung des Steins vertuschen und es müsse die Ernsthaftigkeit und Angemessenheit des Themas bewahrt bleiben – hier schwingt noch das Ideal der Anstrengung der bildhauerischen Arbeit der Renaissance mit, genannt *difficoltà*. Diderot gilt als erster moderner Kunstkritiker der Neuzeit, da er gewissermaßen als Kunstlaie Salonkritiken veröffentlichte. Er schwärmte etwa über die Lebhaftigkeit der Frauenstatue von Falconets Pygmalion-Skulpturengruppe und umschreibt Falconet selbst als einen modernen Pygmalion, dem gelungen ist, eine Frau aus hartem Stein weich und lebendig erscheinen zu lassen. Der Pygmalion-Stoff erfreute sich im 18. Jahrhundert, in dem das Erforschen der Sinneserfahrung eine große Rolle spielte, eines besonderen Interesses. Zeitnah mit Falconets Pygmalion-Gruppe erhält die Frauenstatue von Rousseau ihren Namen Galatea, womit in der bildlichen Darstellung eine Individualisierung ihrer Figur einhergeht.

Die Vorstellung von einer „weißen Antike“ geriet mit den immer zahlreicher werdenden archäologischen Funden einer „bunten Antike“ Ende des Jahrhunderts und spätestens seit Quatremère de Quincy ins Wanken, der mit seiner Abhandlung „Le Jupiter Olympien“ sich intensiv und polemikfrei mit dem polychromen Selbstverständnis der antiken Bildhauer, sowie mit dem „Ursprung des farbigen Geschmacks“ auseinandersetzt und auch die Technik der antiken Goldelfenbeinstatue als einer der ersten Forscher genauestens beschrieb. Quatremère, der einen starken Einfluss in der französischen Kulturpolitik hatte und der mit Bildhauern wie Canova befreundet war, kann sicherlich als ein Wegbereiter für die polychrome Entwicklung der Skulptur im 19. Jahrhundert bezeichnet werden.

Der Bildhauer Antonio Canova unternahm Ende des 18. Jahrhunderts, sowie James Pradier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert erste Versuche einer polychromen Gestaltung nach antiker Tradition, indem sie ihren Statuen eine leichte Tönung mittels eines Wachsüberzuges gaben oder sie mit goldüberzogenen Accessoires bestückten. Auch John Gibson ist mit seiner *Tinted Venus* als Nachfolger dieser Tradition zu nennen.

Der Bildhauer Auguste Clésinger beschritt Mitte des 19. Jahrhunderts einen neuen Weg. Er steigerte den Naturalismus seiner Frauenstatue *Femme piquée par un serpent*, indem er sich der Methode des Naturabgusses bediente. Farbe benutzte er nun in Form einer leichten Tönung des Blumenbeetes am Sockel, um zusätzlichen Kontrast zu dem naturalistischen Frauenkörper aus weißem Marmor herzustellen. Die offene Pose seines liegenden Frauenaktes leitet sich von einer ruhenden Bacchantin ab. Es gibt eine Reihe von Bildhauern, unter ihnen Alexandre Falguière, die in der Nachfolge Clésingers, ihre Bacchanten zunehmend naturalistisch darstellen und zugleich erotisieren. Sie treten als dionysische Pygmalion-Interpreten auf. In den Salonkritiken werden jedoch der gesteigerte Naturalismus und die Individualisierung des Frauenaktes als vulgär getadelt und die Hinwendung von einer kanonischen Schönheit der idealen Form zu einer konkreten Wiedergabe des Körpers wird großteils zurückgewiesen.

Eine weitere Strategie, die Lebhaftigkeit von Statuen zu steigern, nahm ihren Ausgang mit dem Bildhauer Charles Henri Cordier Mitte des 19. Jahrhunderts. Er setzte hierfür eine natürliche Polychromie ein, die sich aus den verschiedenen Gesteinsfarben ergab. Diese polylithe Farbigkeit konnte sich großer Beliebtheit erfreuen und wurde durch ein Interesse am Orientalismus begünstigt. Es ging Cordier und auch seinen Nachfolgern vor allem um die Kontrastierung der hellen und dunklen Materialien.

Die Idealvorstellung des weißen Marmors blieb aber im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiterhin präsent, zu stark war ihre Prägung seit der Renaissance. Die artifizielle Polychromie wurde nur langsam vorangetrieben und erlangte erst gegen Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt mit dem Künstler Jean-Léon Gérôme. Es gab aber noch kritische Stimmen gegen Gérômes gesteigerten Naturalismus mittels Bemalung seiner Statuen, die an das Wachsfigurenkabinett erinnern würden. Der Malerbildhauer Gérôme kann als ein medienübergreifender Pygmalion bezeichnet werden, denn das Pygmalion-Motiv greift er sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei auf. Dabei

kommt es zu einem Verdopplungseffekt seiner Figuren, denn er löst sie gewissermaßen aus seinen Gemälden heraus und stellt sie in identer Pose als Skulptur dar. Zugleich wird hiermit ein Paragone zwischen Malerei und Skulptur suggeriert.

Der Bildhauer Auguste Rodin erbringt mit seiner Pygmaliongruppe Ende des 19. Jahrhunderts einen Gegenentwurf zu Gérômes gesteigertem Naturalismus dar. Seine Monochromie, sowie die Komposition und die differenzierte Bearbeitung der Marmoroberfläche knüpfen dabei bemerkenswerterweise eher an Falconets Skulpturauffassung des 18. Jahrhunderts an. Sein fragmentarischer Umgang mit der Skulptur läutet jedenfalls eine bildhauerische Moderne ein, deren Grundzüge mehr expressiv als naturalistisch sind.

Das Interesse des Pygmalion-Motivs, das vor allem im aufklärerischen 18. Jahrhundert geweckt wurde, spiegelt sich auch in den Salonkritiken wieder. Die Pygmalionlegende wurde von Kunstkritikern oft als Metapher für die Beschreibung einer lebensnahen Darstellung eines weiblichen Aktes verwendet. Dabei ist bemerkenswert, dass es vor allem die monochromen, von einem klassischen Schönheitsideal geprägten Skulpturen des 18. Jahrhunderts, wie Falconets Pygmalion, waren, die die Kritiker zu schwärmerischen Pygmalion-Analogien veranlassten. Auch der Paragone-Diskurs des 18. Jahrhunderts schwingt hier noch mit, wonach die erwünschte *difficoltà* dem Naturabguss widerstrebt und das Auftragen von Farbe am Medium der Skulptur auf einen Mangel der Oberflächenstruktur schließen lässt.

Je naturalistischer und konkreter die Körperdarstellung wurde, desto eher rückten die Salonkritiken von einer positiven Pygmalion-Beschreibung ab, wie im Falle von Clésingers *Femme piquée*, Falguières *La Danseuse*, oder von Gérômes bemalter Frauenstatuen. Während die Wirkung des Naturabgusses der beiden erst genannten Bildhauer als zu erotisch galt, erinnerten die Kritiker bei der Polychromie Gérômes immer wieder an das Wachsfigurenkabinett.

Literaturverzeichnis

Gerald M. Ackerman, Jean-Léon Gérôme. His Life, His Work, Paris 1997.

Friedrich Bassenge (Hg.), Denis Diderot, Ästhetische Schriften, Band 1, Berlin 1984.

Peter Bexte, Augen wie Blindenhunde. Diderot im Salon, in: Instrumente des Sehens, Angela Fischel (Hg.), Berlin 2004, S. 67-75.

David Bindman, Lost surfaces: Canova and Colour, in: Oxford Art Journal, Vol. 39, Issue 2, 2016, S. 229–241.

Andreas Blühm, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte, Bd./Vol.90, Frankfurt am Main 1988.

Andreas Blühm (Hg.), The colour of sculpture. 1840-1910, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Waanders 1996.

André-François Boureau-Deslandes, Pigmalion, ou La statue animée, London 1741.

Susan Brooks-Dammann, Je suis belle, ô mortels! Baudelaires plastischer Traum und die Skulptur im 19. Jahrhundert, Dissertation, Detmold 2009.

Jean-Francois Corpataux, Le corps s'oeuvre. Sculpture et moulage au XIXe siècle, Genf/Paris 2012.

Victor Cousin, Du Vrai, du Beau et du Bien, Didier (Hg.), Paris 1872.

Diderot et Falconet. Correspondance. Les six premières lettres, Analecta Romanica, Beihefte zu den romanischen Forschungen, Fritz Schalk (Hg.), Heft 7, Frankfurt am Main 1959.

Michael Dorsch, French Sculpture Following the Franco-Prussian War, 1870-80. Realist Allegories and the Commemoration of Defeat, Cornwall 2010.

Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915.

Drost /Henninges (Hg.), Théophile Gautier, Expositions de 1859, Heidelberg 1992.

Falconet, réflexions sur la sculpture (1761), Oeuvres complet, vol 3., Paris 1808.

Anna Sophie Frasca-Rath, John Gibson. Die Canova Rezeption in der British-Community in Rom, Bd. 1, Wien 2014.

Michael Fried, Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley/Los Angeles/London 1980.

V. Fournel, Les artistes français contemporains. Peintres-Sculpteurs, Tours 1894.

J.T.E. Bürger Thoré, Französische Kunst im 19. Jahrhundert, 1911.

Théophile Gautier, Salon de 1847, Paris 1847.

Eugène Guillaume, La sculpture au XIXe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 42, 1900, S. 505-526.

Stefan Hartung, Victor Cousins ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire; in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (ZFSL) 107, 1997, S. 173-213.

Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.), Le goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David..., Paris 2013.

Siegmar Holsten, Von Houdon bis Rodin, elegant – expressiv. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, vom 28. April bis zum 26. August 2007, Heidelberg 2007.

David Irwin, Neoclassicism, Oxford 1997.

Wendy Nolan Joyce, Sculpting the Modern Muse: Auguste Clésinger's *Femme piquée par un serpent*, in: Nineteenth-Century French Studies, Vol. 35, Nr. 1, University of Nebraska Press (Hg.), 2006, S. 166-168.

Sylvia Lavin, Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture, London 1992.

Christa Lichtenstern, „Der Marmor lacht nicht“. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur, in: Wallraff- Richartz- Jahrbuch. Bd. XLVII/XLIX 1987/1988.

A. Houdar de la Motte, Le Triomphe des Arts, Paris 1700.

Roland Kanz/Hans Körner (Hg.), Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, München 2006.

Thomas Kirchner, L'expression des passion. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kulturtheorie des 17. Und 18. Jahrhunderts, Berliner Schriften zur Kunst, Mainz 1991.

Julia Kloss-Weber, Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Berlin 2014.

Claude Lapaire, James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la generation romantique, Paris 2010.

Kenneth D.S. Lapatin, Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World, Oxford 2001.

G. Larroument, Salon de 1892, Paris 1892.

Michael Levey, Painting and Sculpture in France 1700-1789, London 1993.

George Levitine, *The Sculpture of Falconet*, New York 1972.

Aleksandra Lipińska (Hg.), *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką/ Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, Acta Universitatis Wratislaviensis No 3156, Wrocław 2009.

Dominique Lobstein, *Les Salons au XIXe Siècle*, Paris, capitale des arts, Paris 2006.

Henri Loyrette (Hg.), *Nineteenth Century French Art. From Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism, and Art Nouveau*, Paris 2007.

Thomas Macsotay, *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*, Oxford 2017.

Dominique Massonau, *Le nu moderne au salon (1799-1853)*. Revue de presse, Grenoble 2005.

Erika Naginski, *Sculpture and enlightenment*, Los Angeles 2009.

Vinzenz Oberhammer, *Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert*, Oberes Belvedere Wien, 16. Juni- 30. September 1966.

Gustave Planché, *Le Salon de 1847*, in: *Etudes sur l'école française*, Vol. 2, Michel Lévy (Hg.), Paris 1855, S. 239-286.

Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien ou L'Art de la Sculpture Antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1814.

Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris 1832.

Quatremère de Quincy, *Canova*, Paris 1834.

Louis Réau, *Etienne-Maurice Falconet*, Tome I, Paris 1922.

Réunion des Musées Nationaux (Hg.), *La Sculpture Française au XIXe Siècle*. Ausst.-Kat. Grand Palais Paris, April-Juli 1986.

Revue des Deux-Mondes, Tome 83, période 2, septembre, 1869.

Revue des Deux-Mondes, Tome 136, période 4, juillet, 1896.

Stefan Roller (Hg.), *Die grosse Illusion. Veristische Skulpturen und ihre Techniken*, Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 1. Oktober 2014 bis 1. März 2015.

Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion, Scene lyrique*, in: *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 8, quarto édition, Peyrou/Moultou (Hg.), S. 191-200.

Louis A. Ruprecht Jr., *Classics at the dawn of the museum era. The Life and Times of Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)*, New York 2014.

Paolo Bertoncini Sabatini, Antoine Chrysostôme de Quincy (1755-1849) and the Rediscovery of Polychromy in Grecian Architecture: Colour Techniques and Archaeological Research in the Pages of „Olympian Zeus“, Cambridge 2006.

C. A. Saint-Beuve, „Théophile Gautier“, in: Nouveaux Lundis, vi, Paris 1878.

Julius Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch, Berlin 1993.

Kerstin Schwedes, Polychromie als Herausforderung. Ästhetische Debatten zur Farbigkeit von Skulptur, in: Gilbert Heß/ Helena Agazzi/ Elisabeth Décultot (Hg.), Graecomania. Der europäische Philhellenismus, Berlin 2009, S. 61-84.

Jean Seznec (Hg.), Salons. Diderot, Bd. I: 1759, 1761, 1763, Oxford 1957.

Jean Seznec (Hg.), Salons. Diderot, Bd. II: 1765, Oxford 1960.

Jean Seznec (Hg.), Salons. Diderot, Bd. III: 1767, Oxford 1963.

R. Snell, Théophile Gautier: A Romantic Critic of the Visual Arts, Oxford 1982.

Victor I. Stoichita, The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock, London 2008.

Ursula Ströbele, Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1700 – 1730, Petersberg 2012.

Théophile Thoré, Salon de 1847, Alliance des Arts, Paris 1847.

Karina Türr, Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura, Mainz am Rhein 1994.

Sara Vitacca, Les statues enivrées: nu, scandale et sculpture au XIXe siècle, in: Bacchanales modernes! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIXe siècle, Ausstellungskatalog, Chateau Haut-Bailly 2016, S. 158-162.

Peter Volk (Hg.), Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, München 1986.

Susan Waller, Fin de partie: A Group of Self-Portraits by Jean-Léon Gérôme, in: Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 9, No. 1, 2010.

Watelet/ Lévesque, Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque, Leipzig 1795.

Anne Betty Weinshenker, Falconet. His writings and his friend Diderot, Genf 1966.

Wend von Kalnein, Art and architecture of the eighteenth century in France, London 1972.

Richard Wrigley, The Origins of french art criticism. From the Ancien Régime to the Restoration, Oxford 1995.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Musée du Louvre/ P. Philibert.

Abb. 2 und 3: Kanz/ Körner (Hg.) 2006, S. 133.

Abb. 4: Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.) 2013, S. 160.

Abb. 5: Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.) 2013, S. 145.

Abb. 6: Kanz/ Körner (Hg.) 2006, S. 119.

Abb. 7: Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.) 2013, S. 153.

Abb. 8: Musée Fabre, Montpellier Agglomération/ Frédéric Jaulmes

Abb. 9: Stoichita 2008, S. 135.

Abb. 10 und 11: Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.) 2013, S. 267 und 134.

Abb. 12: Musée du Louvre/ René-Gabriel Ojéda.

Abb. 13: Musée du Louvre/ Pierre Philibert.

Abb. 14: Hilaire/Wuhrmann/Zeder (Hg.) 2013, S. 264.

Abb. 15: Kanz/ Körner (Hg.) 2006, S. 89.

Abb. 16: Staatliche Museen zu Berlin/ Jörd P. Anders

Abb. 17: Galeries nationales du Grand Palais (Hg.) 1982, S. 270.

Abb. 18 und 19: Quincy 1814, PL. VIII und PL. IX.

Abb. 20: Musée du Louvre/ Raphaël Chipault.

Abb. 21: Eremitage, St. Petersburg/ Mak Thorpe.

Abb. 22: Corpataux 2012, S. 58.

Abb. 23-25: Lapaire 2010, S. 331, S. 334 und S. 234.

Abb. 26 und 27: Corpataux 2010, S. 33 und S. 35.

Abb. 28: Corpataux 2010, S. 233.

Abb. 29: Musée d'Orsay/ Gérard Blot.

Abb. 30: Musée d'Orsay/ rmn.

Abb. 31: Corpataux 2010, S. 222.

Abb. 32-34: Lapaire 2010, S. 246, S. 254 und S. 206.

Abb. 35: Vitacca 2016, S. 166.

Abb. 36: Bindman 2016, S. 232.

Abb. 37: Türr 1994, S. 32.

Abb. 38: Blühm 1996, S. 23.

Abb. 39: Türr 1994, S. 45.

Abb. 40: Institut für Kunstgeschichte Wien, Fotothek.

Abb. 41: Blühm 1996, S. 173.

Abb. 42: Türr 1994, S. 31.

Abb. 43: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/albert-ernest-carrier-belleuse-french-1824-1887-angelique-angelica-6001610-details.aspx>.

Abb. 44: Türr 1994, S. 33.

Abb. 45: Türr 1994, S. 69.

Abb. 46: Blühm 1996, S. 175.

Abb. 47: Türr 1994, S. 61.

Abb. 48: Blühm 1996, S. 96.

Abb. 49: Blühm 1996, S. 53.

Abb. 50: Stoichita 2008, Nr. 12.

Abb. 51 und 52: Stoichita 2008, S. 163 und S. 164.

Abb. 53: Archäologisches Nationalmuseum Neapel/ Marie-Lan Nguyen.

Abb. 54: Blühm 1996, S. 128.

Abb. 55: Vortrag des Musée d'Orsay „La "Corinthe" de Gérôme, reconstitution ou libre imitation de la polychromie grecque antique ?“ von Édouard Papet, conservateur en chef des sculptures, musée d'Orsay und von Axelle Davadie, conservateur, filière des sculptures, C2RMF.

Abb. 56: Ebd.

Abb. 57: Blühm 1996, S. 129.

Abb. 58: Blühm 1996, S. 45.

Abb. 59: Ackerman 1997, S. 153.

Abb. 60: Ackerman 1997, S. 149.

Abb. 61: Blühm 1996, S. 46.

Abb. 62: Ackerman 1997, S. 152.

Abb. 63: Blühm 1996, S. 185.

Abb. 64-67: Siehe Abb. 55.

Abb. 68: www.metmuseum.org/art/collection/search/191292.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungen



Abb. 1: François Dumont, *Titan foudroyé*, 1712, Marmor, 65x70x68cm, Louvre, Paris

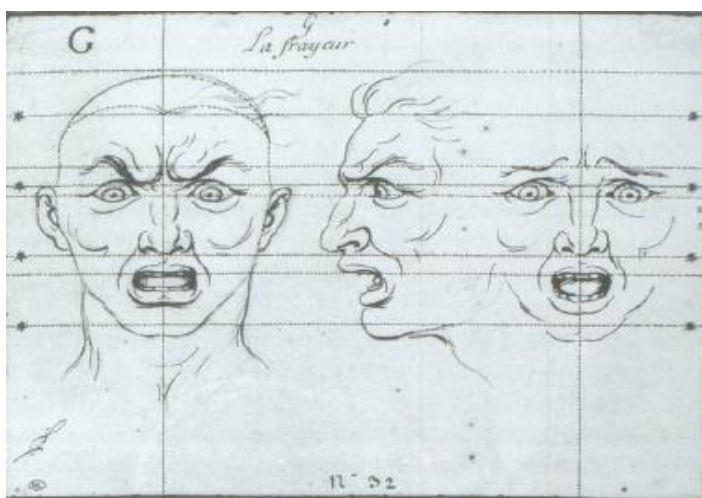


Abb. 2 und 3: Charles Le Brun, *La frayeur* und *La douleur*, 17. Jahrhundert, Federzeichnung mit schwarzer Tinte und Kohlezeichnung, 19,5 x 25,6 cm und 23,6 x 18,4cm, Louvre, Paris



Abb. 4 (l.): Étienne-Maurice Falconet, *Milon de Crotone*, 1754, Marmor, 66 x 64 x 51 cm, Louvre, Paris

Abb. 5 (r.): Pierre Puget, *Milon de Crotone*, 1682, Marmor, 270 x 140 x 80 cm, Louvre, Paris



Abb.6: Laokoon-Gruppe, Kopie von hellenistischem Original von 200 v.Chr., Marmor, Vatikanische Museen, Rom



Abb.7: Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion au pied de sa statue, à l'instant où elle s'anime*, 1763, Marmor, 83,5 x 48,2 cm, Louvre, Paris



Abb. 8 (l.): Jean Raoux, *Pygmalion amoureux de sa statue*, 1717, Öl auf Leinwand, 134 x 100 cm, Musée Fabre, Montpellier



Abb. 9 (r.): François Le Moyne, *Pygmalion*, 1729, Öl auf Leinwand, 212 x 168 cm, Musée des Beaux Arts, Tours



Abb. 10 (l.): Édme Bouchardon, Skizze zu: **Abb. 11 (r.):** Édme Bouchardon, *L'Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule*, 1750, Marmor, 173 x 75 x 75 cm, Louvre, Paris



Abb. 12 (l.): Christophe-Gabriel Allegrain, *La Baigneuse*, 1767, Marmor, 174 x 62 x 67,5 cm, Louvre, Paris

Abb. 13 (r.): Étienne-Maurice Falconet, *La Baigneuse*, 1757, Marmor, 80 x 25 x 29 cm, Louvre, Paris



Abb. 14: Jean-Baptiste Pigalle, *Voltaire*, 1776, Marmor, 150 x 89 x 77 cm, Louvre, Paris



Abb. 15: Jean-Antoine Houdon, *Die tote Drossel*, 1782, Marmor, 22,5 x 14,9 x 6,5 cm, The Horvitz Collection, Boston.

Abb. 16: Jean Siméon Chardin, *Stilleben mit totem Fasan und Jagdtasche*, 1760, Öl auf Leinwand, 72x 58 cm, SMB, Berlin

Abb. 17: Jean-Baptiste Oudry, *Stilleben mit weißer Ente*, 1753, Öl auf Leinwand, 95,3 x 63,5 cm, vermisst.



Abb. 18 und 19: Quatremère de Quincy, *Athena von Parthenos*, Illustrationen in „Le Jupiter Olympien“, Paris 1814



Abb. 20: Antonio Canova, *Amor und Psyche*, 1793, Marmor, 155 x 168 x 101 cm, Louvre, Paris



Abb. 21: Antonio Canova, *H b *, 1796-1817, Marmor, Accessoires aus vergoldeter Bronze, 166cm, Eremitage, St. Petersburg

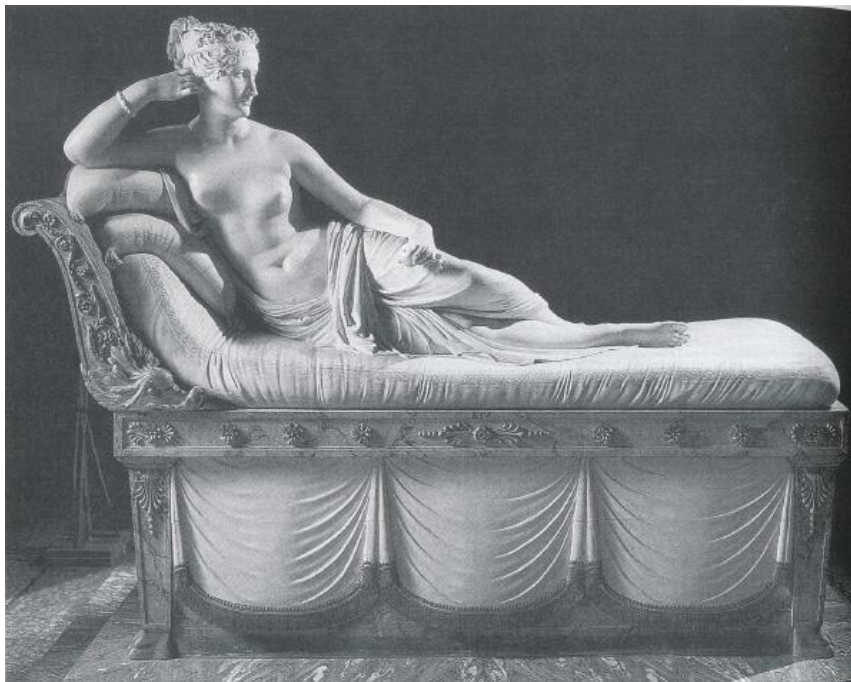


Abb. 22: Antonio Canova, *Paolina Borghese als Venus Victrix*, 1804-1808, Marmor, 200cm, Villa Borghese, Rom



Abb. 23 (l.): James Pradier, *Phryné*, 1844-1845, Marmor, Musée des Beaux-Arts, Grenoble

Abb. 24 (r.): James Pradier, *La Poésie légère*, 1846, Marmor, Musée des Beaux-Arts, Montpellier



Abb. 25: James Pradier, *Nyssia*, 1848, Marmor, 176 cm h, Musée Fabre, Montpellier



Abb. 26 und 27: Jean-Baptiste Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, Marmor, 57 x 180 x 70cm, Musée d'Orsay, Paris

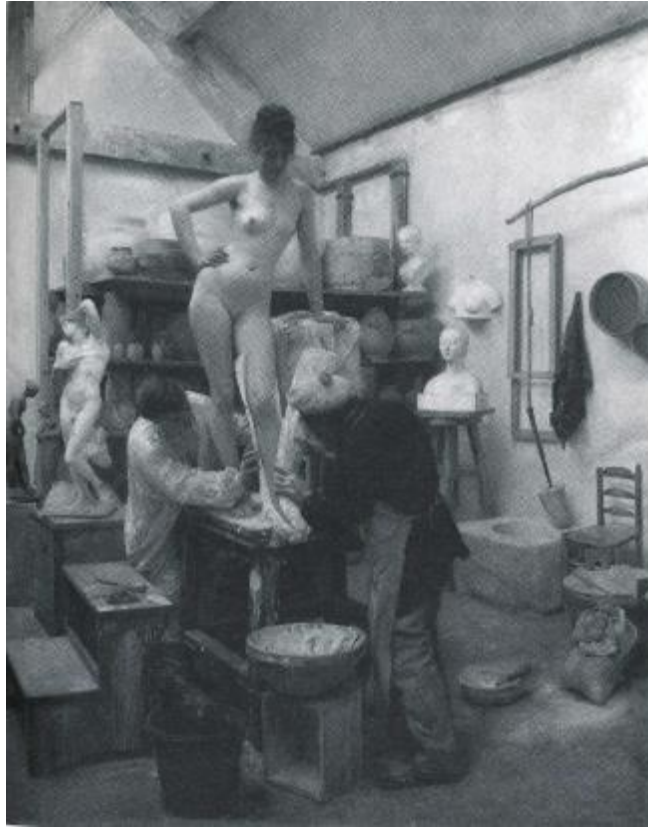


Abb. 28: Édouard Dantan, *Un Moulage sur Nature*, 1887, Öl auf Leinwand, 165 x 131,5 cm, Konstmuseum, Göteborg



Abb. 29: Pierre Alexandre Schoenewerk, *Jeune Tarentine*, 1871, Marmor, 74 x 171 x 68 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 30: Augustin Jean Moreau-Vauthier, *Bacchante couchée*, 1892, Marmor, 58 x 186 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 31: Alexandre Falguière, *La Danseuse*, um 1896, Marmor, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 32: James Pradier, *Une nymphe*, 1816-1819, Marmor, 75 x 140 x 48 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen



Abb. 33: James Pradier, *Jeune Chasseresse au repos*, 1824-1830, Marmor, 81 x 125 cm, Musée des Beaux-Arts, Quimper



Abb. 34: James Pradier, *Satyr et Bacchante*, 1834, Marmor, 125 x 112 x 78 cm, Musée du Louvre, Paris



Abb. 35: Jean-Baptiste Carpeaux, *La Danse*, 1865-1875, Stein aus Echaillon, 420 x 298 x 145 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 36: John Gibson, *Tinted Venus*, 1862, bemalter Marmor, 175 cm, Walker Art Gallery, Liverpool



Abb. 37: Auguste Arnaud, *Vénus aux cheveux d'or*, 1862, Marmor, 210 x 56 x 56 cm, Musée national du château de Compiègne, Compiègne.



Abb. 38: Pierre-Charles Simart, *Athena Parthenos*, 1846-1855, Elfenbein, Bronze, Gold, Silber, Edelsteine, Château de Dampierre

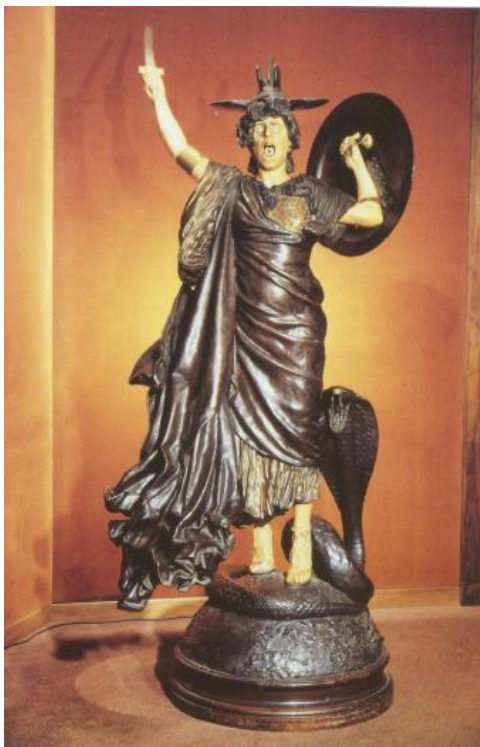


Abb. 39 (l.): Jean-Léon Gérôme, *Bellone*, 1892, The Joey and Toby Tanenbaum Collection



Abb. 40 (r.): François Rude, *La Marseillaise*, 1830-1835, Arc de Triomphe, Paris/ Musée des Beaux-Arts, Dijon



Abb. 41: Charles Cordier, *Jüdin aus Algier*, 1862, Marmor und Onyxmarmor, vergoldete Bronze, Emaille, Amethyst, 90.2 x 64.1 x 34.9 cm Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 42: Charles Cordier, *Hydriotin*, 1859, Marmor und Onyxmarmor, 67 x 51 x 29 cm, Musée de l'Homme, Paris



Abb. 43: Albert-Ernest Carrier-Belleuse, *Angelique*, 1866, Terrakotta-Studie



Abb. 44: Auguste Clésinger, *Cléopatra devant César*, Marmor, 1869



Abb. 45 (l.): Louis Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant devant la Science*, 1899, Marmor und Onyxmarmor, Malachite, Lapislazuli, 200 x 85 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 46 (r.): Louis Ernest Barrias, *Das Mädchen aus Bou-Saada*, 1890, Marmor, vergoldete Bronze, 70 cm, Musée des arts décoratifs, Paris



Abb. 47 (l.): Désiré-Maurice Ferrary, *La Reine de Saba*, 1892



Abb. 48 (r.): Désiré-Maurice Ferrary, *Salammbô*, 1899, Marmor und Bronze, Lady Lever Art Gallery, Port Sunland



Abb. 49: Camille Alaphilippe, *Femme au singe*, 1908, Stein und Bronze, Musée du Petit Palais, Paris



Abb. 50: Jean-Léon Gérôme, *Das Ende der Sitzung*, 1886, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



Abb. 51 und 52 (l.): Louis Bonnard, *Der Malerbildhauer Jean-Léon Gérôme in seinem Atelier mit seinem Modell und seiner Omphale-Statue*, 1887, Fotografie, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Abb. 53 (r.): *Herkules Farnese*, römische Kopie eines hellenistischen Originals, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



Abb. 54 (l.): Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, bemalter Marmor, Musée d'Orsay, Paris

Abb. 55 (r.): Jean-Léon Gérôme, *Danseuse au cerceau*, nach 1890, bemalter und vergoldeter Marmor

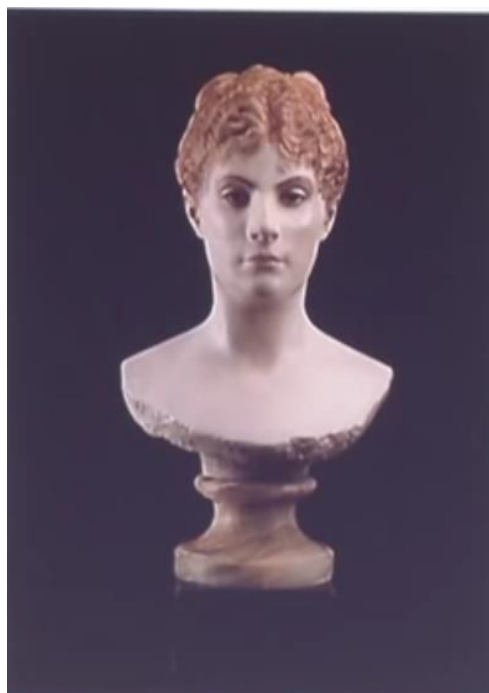


Abb. 56: Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, Fotografie nach 1890, Musée d'Orsay, Paris

Abb. 57: Jean-Léon Gérôme, *Tanagra-Büste*, nach 1890, bemalter Marmor, Collection Lucile Audouy, Paris

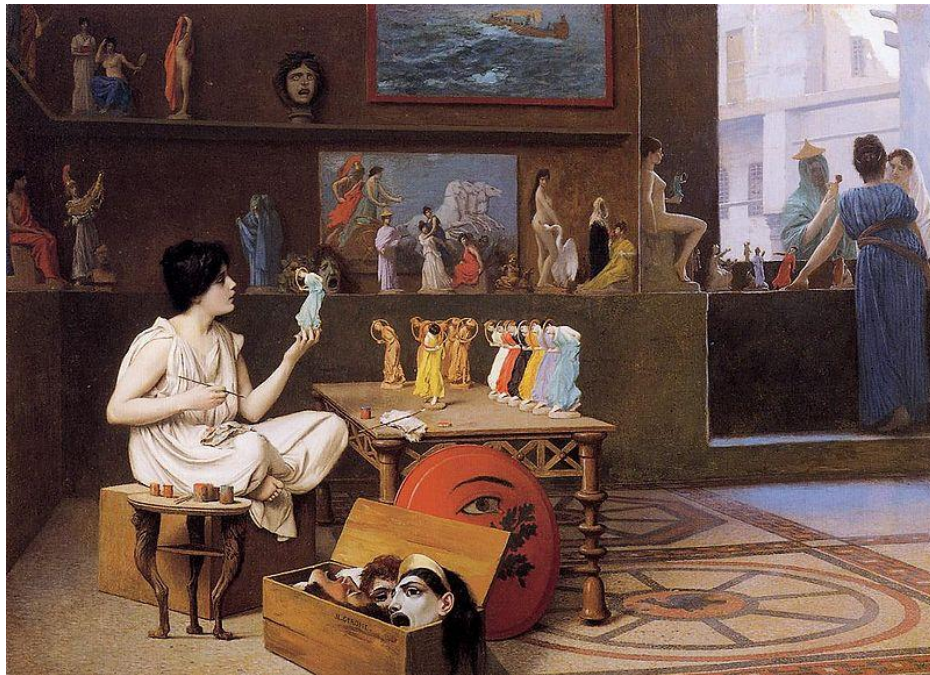


Abb. 58: Jean Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893, Öl auf Leinwand, The Art Gallery of Ontario, Toronto



Abb. 59: Jean-Léon Gérôme, *Le travail en marbre*, 1895, Öl auf Leinwand, 50,5 x 39,5 cm, Dahesh Museum, New York

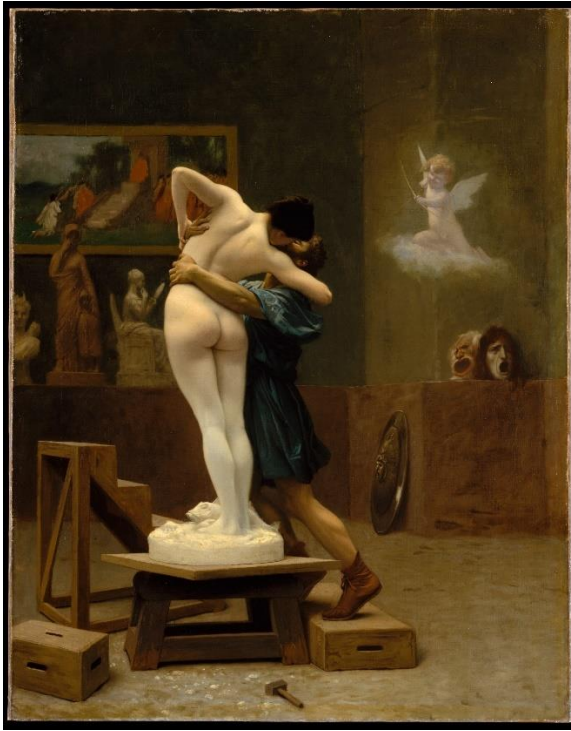


Abb. 60 (l.): Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatea*, 1890 Öl auf Leinwand, The Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 61 (r.): Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatea*, 1892, bemalter Marmor, San Simeon, California

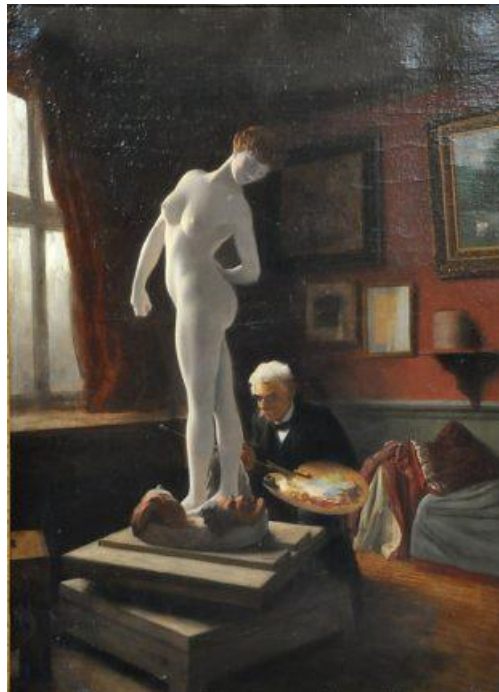


Abb. 62 (l.): Jean-Léon Gérôme, *La Joueuse de boules*, 1902, bemalter Marmor, 63 x 36,5 x 27 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen

Abb. 63 (r.): Jean-Léon Gérôme, *Autoportrait peignant la Joueuse de boules*, 1902, Öl auf Leinwand, Musée Georges-Garret, Vesoul



Abb. 64 (l): Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, um 1903, bemalter Marmor, Musée d'Orsay, Paris

Abb. 65 (r.): *Corinthe*, um 1904, anonyme Fotografie, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 66 (l.): Detail von Abb. 64

Abb. 67 (r.): M. Saint-Elme Gautier, *Boucle d'oreille italo-grecque*, 1887



Abb. 68: Auguste Rodin, *Pygmalion und Galatea*, modelliert 1889, gehauen 1908-1909, Marmor, 97.2 × 88.9 × 76.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Abstract

Im 18. Jahrhundert war in der französischen Skulptur das Ideal des weißen Marmors vorherrschend, das von den vermeintlich monochromen Statuen der Antike bestimmt war und das Winckelmann stark geprägt hatte. Auch in Frankreich wurde diese Auffassung vehement verteidigt und erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Quatremère de Quincy ins Wanken gebracht. Der Bildhauer Antonio Canova unternahm Ende des 18. Jahrhunderts, sowie James Pradier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert erste Versuche einer polychromen Gestaltung nach antiker Tradition, indem sie ihren Statuen eine leichte Tönung mittels eines Wachsüberzuges gaben oder sie mit goldüberzogenen Accessoires bestückten. Der Bildhauer Auguste Clésinger beschritt Mitte des 19. Jahrhunderts einen neuen Weg. Er steigerte den Naturalismus seiner Frauenstatue *Femme piquée par un serpent*, indem er sich der Methode des Naturabgusses bediente. Es gibt eine Reihe von Bildhauern, die in der Nachfolge Clésingers, ihre Bacchanten zunehmend naturalistisch darstellen und zugleich erotisieren. Sie treten als dionysische Pygmalion-Interpreten auf. Eine weitere Strategie, die Lebhaftigkeit von Statuen zu steigern, nahm ihren Ausgang mit dem Bildhauer Charles Henri Cordier Mitte des 19. Jahrhunderts. Er setzte hierfür eine natürliche Polychromie ein, die sich aus den verschiedenen Gesteinsfarben ergab. Die Idealvorstellung des weißen Marmors blieb aber im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiterhin präsent. Die artifizielle Polychromie wurde nur langsam vorangetrieben und erlangte erst gegen Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt mit dem Künstler Jean-Léon Gérôme. Es gab aber noch kritische Stimmen gegen Gérômes gesteigerten Naturalismus mittels Bemalung seiner Statuen, die an das Wachsfigurenkabinett erinnern würden. Der Malerbildhauer Gérôme kann als ein medienübergreifender Pygmalion bezeichnet werden, denn das Pygmalion-Motiv greift er sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei auf. Das Interesse des Pygmalion-Motivs, das vor allem im aufklärerischen 18. Jahrhundert geweckt wurde, spiegelt sich auch in den Salonkritiken wieder. Die Pygmalionlegende wurde von Kunstkritikern oft als Metapher für die Beschreibung einer lebensnahen Darstellung eines weiblichen Aktes verwendet. Dabei ist bemerkenswert, dass es vor allem die monochromen, von einem klassischen Schönheitsideal geprägten Skulpturen des 18. Jahrhunderts waren, die die Kritiker zu schwärmerischen Pygmalion-Analogien veranlassten. Je naturalistischer und konkreter die Körperdarstellung wurde, desto eher rückten die Salonkritiken von einer positiven Pygmalion-Beschreibung ab.