ARCHIV-VERSION

Publikationsserver des Leibniz-Zentrums für

Zeithistorische Forschung Potsdam e.V.

https://zeitgeschichte-digital.de/doks/home

Leibniz-Zentrum für
Zeithistorische
Forschung Potsdam

Brigitte Sahler

Fakt – Affekt – Effekt

Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-León Gérôme

DOI (Artikel): https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2445

in: Christoph Classen, Achim Saupe und Hans-Ulrich Wagner (Hg.), Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne, Potsdam 2021

DOI (Band): https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2422

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *zdbooks* am 11.11.2021 mit der URL *https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/classen-saupe-wagner-authentizitaet-medien-moderne* erschienenen Textes

*Dieser Text wird veröffentlicht unter der **Lizenz** Creative Commons BY-NC-ND 3.0 DE. Eine Nutzung ist für nicht-kommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle zulässig. Im Artikel enthaltene Abbildungen und andere Materialien werden von dieser Lizenz nicht erfasst.*

Brigitte Sahler

Fakt – Affekt – Effekt

Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-Léon Gérôme

Abstract

Der Beitrag beschäftigt sich mit den Gladiatoren-Darstellungen des französischen Salon-Künstlers Jean-Léon Gérôme, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit nahezu fotorealistischen Inszenierungen des antiken Alltagslebens große Berühmtheit erlangte. Herausgearbeitet werden die Authentizitätsstrategien des Künstlers, die als grundlegend für die Popularität seiner Werke bis ins 21. Jahrhundert betrachtet werden. Gérômes Vorgehen ist äußerst medienreflexiv und operiert mit einer Verschränkung von Authentizitätszuschreibungen auf mehreren Ebenen. Ein entscheidender Schritt zur Authentizitätssteigerung ist der Medientransfer von der Malerei zur Skulptur, der abschließend in zeitgenössische Praktiken der Wissensproduktion eingeordnet wird.

»Als mir Walter Parkes und Doug Wick eine Reproduktion des Gemäldes *Pollice Verso* (›Daumen nach unten‹) von Jean-Léon Gérôme zeigten, empfand ich es als perfekte Wiedergabe einer Szene römischen Lebens. Alles stimmte: Proportionen, Architektur, Licht und Schatten. ›Sind die Sandalenfilme nicht vor 40 Jahren ausgestorben?‹ Wie faszinierend, diese Welt wieder aufleben zu lassen! Ich hatte Feuer gefangen« (Scott 2001, 7).

Autor des Zitats ist der britische Regisseur Ridley Scott, der hier den Moment beschreibt, in dem er sich entschied, den später mit fünf Oscars ausgezeichneten Film *Gladiator* (USA, 2000) zu drehen. Noch bevor er das Skript erhielt, legten ihm die beiden Filmproduzenten Parkes und Wick eine Kopie von *Pollice Verso* des französischen Künstlers Jean-Léon Gérôme (1824–1904) vor, um ihn für das Projekt zu gewinnen (Abb. 1). Die wiederholte Äußerung dieser Anekdote als Initialzündung für den Film in der Making-Of-Berichterstattung schreibt Gérômes Darstellung ein starkes Potenzial zu, die Welt des antiken Roms vor den Augen des Betrachters auferstehen zu lassen. Die unmittelbare Erfahrung, die Scott schildert, kann auch als erfolgreiche Suggestion von Authentizität verstanden werden.[1]

Tatsächlich lassen sich weitere Beispiele nennen, in denen *Pollice Verso* adaptiert wurde: Bereits 1913 lehnte mit Enrico Guazzonis *Quo Vadis* (1913, Abb. 2) der frühe Historienfilm Einstellungen direkt an Gérômes Arena-Szenen an (siehe Gotlieb 2010; Païni 2010; Winkler 2004, 98; Blom 2001; Wyke 1997, 120–122).

Darüber hinaus wurden seine einprägsamen Kompositionen zur Werbung für massenkulturelle Antiken-Spektakel genutzt, die in den Hippodromen der Metropolen ausgerichtet wurden (Abb. 3 und 4) und dienten für Theaterinszenierungen als Inspirationsquelle (vgl. Darcel 1885, 68–70; Un monsieur de l'orchestre, 1885, 3). Bedeutenden Anteil an der Einschreibung der Gladiatoren-Bilder in ein kollektives Gedächtnis hatten die zahlreichen Reproduktionen, die von der international agierenden Maison Goupil (siehe Penot 2017) in Umlauf gebracht wurden. Dank verschiedener Formate und Qualitäten in Bezug auf die angewendete Reproduktionstechnik existierte das passende Produkt für die unterschiedlichen Ansprüche der Käuferschaft (Gérôme & Goupil 2000, 150 und 159).

---

1 Die folgenden Ausführungen greifen Überlegungen meiner noch unveröffentlichten Dissertation zum Thema »Illusion und Verführung – Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme« auf, die von der Gerda Henkel Stiftung gefördert wurde.

Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso,* 1872, Öl auf Leinwand, 96,5 × 149,2 cm, Phoenix, Phoenix Art Museum, public domain

Abb. 2: Enrico Guazzoni, *Quo vadis?,* 1913, Filmstill

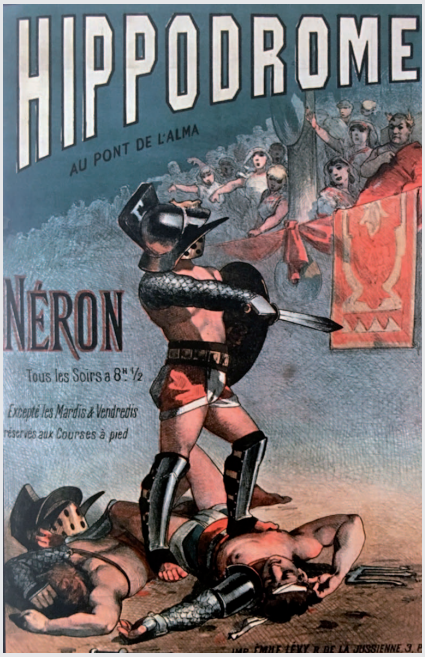

Abb. 3: Néron, Paris, Hippodrome au Pont de l'Alma, Plakat, hg. v. Émile Lévy, Paris 1880

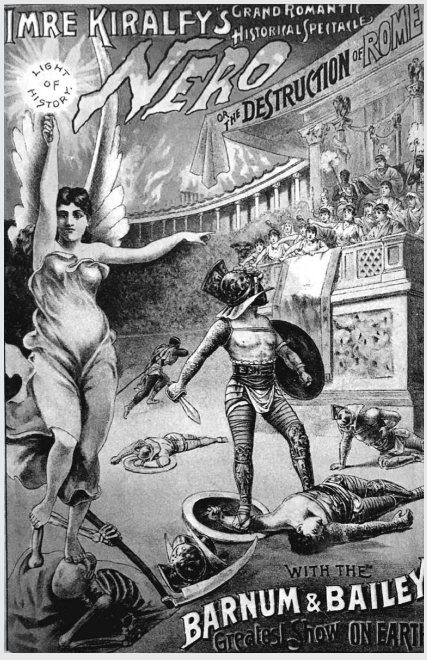

Abb. 4: Imre Kiralfy's Grand Romantic Historical Spectacle, Nero or the Destruction of Rome, with the Barnum & Bailey Greatest Show on Earth, Broschüren-Cover, 1890, Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida

Abb. 5: Jean-Léon Gérôme, *Les Gladiateurs* (1878), Photogravure von Boussod, Valadon et cie.

Die hier kurz skizzierte Rezeption vermittelt eine Vorstellung von der imposanten medialen Breitenwirksamkeit, die *Pollice Verso* im Anschluss an die Erstpräsentation auf der Weltausstellung 1873 in Wien entfaltet hat. Es wird angenommen, dass dem Erfolg der Darstellung in den unterschiedlichen Medien der bei den Betrachtenden erzeugte Eindruck zugrunde liegt, ein vermeintlich authentisches Bild des antiken Alltagslebens zu zeichnen. Die konkreten Einzelanalysen des Gemäldes *Pollice Verso* und der davon abgeleiteten Skulptur *Les Gladiateurs* (Abb. 5) zeigen, dass sich Gérômes Gestaltungsprinzipien an einer Idee historischer Wahrheit orientierten, die mit den heutigen gültigen Authentizitätsbegriffen operierte (vgl. Weixler 2012, 8–15). In der Rezeption der Werke lassen sich ebenfalls die Zuschreibungsprozesse nachvollziehen, die zur Herstellung des Etiketts »authentisch« notwendig sind.

Im Folgenden soll diesen Strategien und formalen Strukturen nachgegangen werden, die der Künstler einsetzte, um seinen Werken größtmögliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. Grundlegend für die weiteren Ausführungen ist Gabriele Genges Studie zu den geschichtsästhetischen Aspekten der Pompier-

malerei (Genge 2000). In ihrer Dissertationsschrift arbeitet Genge überzeugend die Anbindung der französischen Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu deren prominentesten Repräsentanten Gérôme zählt, an den Wissenschaftsdiskurs der Historiografie heraus. In den besprochenen Gemälden zeigt die Autorin Darstellungsprinzipien auf, die sich an einem neu definierten Begriff historischer Wahrheit orientieren und sich, um dies zu unterstreichen, an die Authentizitätsvorgaben der modernen Geschichtsschreibung anpassen. Auf diesen Erkenntnissen aufbauend, untersuchte Stefanie Muhr das Inszenierungsspektrum, das in der historischen Genremalerei eingesetzt wurde, um Wissenschaftlichkeit und Authentizität zu suggerieren (Muhr 2006).

Daumen nach unten!

Pollice Verso ist das zweite Bild in einer Reihe von insgesamt sieben Darstellungen des Amphitheaters, die Gérôme zwischen 1859 und 1902 realisierte (Ackerman 2000, Kat. 110, 219, 248, 259, 260, 313, 469). Das Gemälde führt den/die Betrachter*in in eine vollbesetzte Arena, in der nach festen Regeln mit unterschiedlichen Waffen und Rüstungen ausgestattete Kämpfer gegeneinander antraten (siehe Junkelmann 2008). Blutspuren im Sand und tote Körper weisen darauf hin, dass das grausame Spektakel schon eine Weile im Gange ist. Der aus dem brutalen Kampf hervorgegangene Sieger, ein Gladiator der Gattung *murmillo,* erkennbar an seinem imposanten Krempenhelm mit rechtwinkligem Kamm und geschlossenem Visier (siehe Junkelmann 2004, 66),[2] ist leicht aus der Mittelachse herausgerückt. Er reckt seinen schwer gerüsteten Kopf in Richtung der Zuschauerränge, während er mit dem rechten Fuß auf die Kehle eines im Sand liegenden, scheinbar jüngeren Gladiatoren drückt und somit den Unterlegenen am Boden hält. Das Kurzschwert gezückt, erwartet er in erregter Spannung das Urteil über Leben und Tod seines Gegners.

Der bezwungene Gladiator ist durch die am Boden liegenden Waffen – Dreizack und Netz – als *retiarius* (siehe Junkelmann 2008, 124–127) gekennzeichnet. Er lagert auf der Leiche eines mit dem Kopf in den Sand gefallenen weiteren

2 Junkelmann weist auf verschiedene Fehler in der Rekonstruktion hin, sodass eine lupenreine Zuweisung zu einer bestimmten Gladiatorengattung nicht möglich sei (Junkelmann 2004, 66). Die Bezeichnung des triumphierenden Gladiators als *murmillo* findet sich jedoch in den meisten zeitgenössischen Kritiken wieder sowie in der kunsthistorischen Forschungsliteratur, weshalb sie auch hier gewählt wurde.

Kämpfers und streckt in hilflosem Flehen drei Finger seiner rechten Hand in die Höhe. Die Geste des Unterlegenen sowie der Blick des Siegers sind gen Tribüne gerichtet, wo eine Gruppe in weiße Gewänder gehüllte Frauen Platz genommen hat. Es handelt sich um die sechs Dienerinnen der Göttin Vesta, die den Gladiatorenkämpfen in der ersten Reihe beiwohnten (Junkelmann 2004, 64). Die wilden Gesten der Vestalinnen lassen keinen Zweifel an der Entscheidung: Sie stimmen einheitlich und vehement gegen den Besiegten. In korrespondierender Gegenbewegung zu dem flehenden Arm weisen ihre Daumen mit Nachdruck nach unten und fordern den Todesstoß. Die offensichtliche Gleichgültigkeit, mit welcher der Kaiser von seiner Loge aus das Geschehen Obst essend betrachtet, unterstreicht die sadistische Grausamkeit der Szene.

Fakt – authentifizierende Quellendokumente als Nachweis objektifizierter Wissenschaftlichkeit

In seinen autobiografischen Erinnerungen bezeichnete Gérôme *Pollice Verso* als sein bestes Gemälde. Im Vergleich zum vorausgegangenen Arena-Bild *Ave Caesar, morituri te salutant* (Abb. 6) wertete er es als wahrheitsgetreuer, da ihm zum Zeitpunkt der Entstehung alle für die Rekonstruktion notwendigen Dokumente vorgelegen hätten (Gérôme 1981, 11 f.). Zunächst ist es also eine referenzielle Authentizität, die vom Künstler angestrebt wurde. Das auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisende authentische Detail sollte den Eindruck von historischer Wahrheit transportieren. Gérôme betrieb umfangreiche Studien, um diesem Ziel näher zu kommen. Für die Darstellung des Kolosseums griff er auf genaue Rekonstruktionszeichnungen zurück. Weiterhin ist bekannt, dass er mit Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), dem wohl berühmtesten Restaurator historischer Monumente im 19. Jahrhundert, über bestimmte Fragen zum Bauwerk korrespondierte (Viollet-le-Duc 1902, 54–55). Schon das Relief, das die vorspringende Kaiserloge ziert, zeigt jedoch, dass Gérômes Quellen stets komposit und anachronistisch waren. Der Archäologe Marcus Junkelmann hat darin »ein Original vom Grabmonument der *Iulii in Glanum* (St. Rémy, Provence)« erkannt, das rund 100 Jahre vor dem Bau des Kolosseums entstanden ist (Junkelmann 2004, 64).

Besondere Aufmerksamkeit schenkte Gérôme der Darstellung der in der Arena kämpfenden Gladiatoren. Ein Blick auf die Ikonografie des Gladiators vor Gérôme zeigt, dass sich die Auffassung des Künstlers erheblich von der bis dato kanonisierten Vorstellung unterschied. Vor ihm orientierte man sich

Abb. 6: Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant,* 1859, Öl auf Leinwand, 93,1 × 145,4 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, public domain

stark an den antiken Skulpturen, die man für Darstellungen von Gladiatoren hielt (siehe Haskell/Penny 1981, Kat. 43, Kat. 44). Dem klassizistischen Ideal folgend, stellten die Künstler die antiken Kämpfer bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nackt dar – allenfalls mit einem römischen Soldatenhelm bekleidet.

Gérôme löste sich von diesem Vorbild der klassischen Skulptur. Indem er Artefakte heranzog, formte er ein neues Bild, das eine einschlägige Ausstrahlungskraft entwickelte. Ausgangspunkt sind die Objekte, die 1766–1768 in Pompeji ausgegraben wurden und bis heute den größten Fundkomplex für die Erforschung des Gladiatorenwesens bilden. Bis auf die Rüstungsteile, die als Schenkung von Ferdinand IV. an Napoleon Bonaparte nach Paris gelangten (Bastien 2004), werden die Fundstücke bis heute im Museo archeologico nazionale in Neapel aufbewahrt. Nach eigenen Aussagen hatte Gérôme diese bereits 1843 während einer Italienreise mit seinem Lehrer Paul Delaroche (1797–1856) dort gesehen. In seinen autobiografischen Erinnerungen beschreibt er die Entdeckung der Exponate im Antikenmuseum als Offenbarung: »Das hat mir einen gewaltigen Horizont eröffnet. Wie konnte das nur sein? All die Maler, all die Bildhauer sind hierhergekommen und haben das gesehen, und nicht einer kam

auf die Idee, einen Gladiator zu machen!« (zit. n. Moreau-Vauthier 1906, 65). Ein Grund für die verspätete Rezeption könnte sein, dass die Fundstücke lange falsch interpretiert worden sind: Zunächst hielt man sie für Soldatenrüstungen. Erst 1854 konnte der Italiener Raffaele Garrucci nachweisen, dass es sich um Überreste von Gladiatoren-Rüstungen handelt (Junkelmann 2008, 43).

In Bezug auf seine Rekonstruktion der antiken Rüstungen wurde Gérôme in den zeitgenössischen Kommentaren eine hohe Expertise und Präzision zugesprochen. So erwarb er sich in Fachkreisen ein gewisses Renommee. 1878 ist in einem Artikel über altertümliche Waffen in der »Gazette des Beaux-Arts« zu lesen: »Monsieur Gérôme ist der Erste oder besser gesagt der Einzige, der nach gewissenhaften Recherchen über die antiken Rüstungen der Gladiatoren diese mit minutiöser Genauigkeit, in ihrem wahren Kampfanzug dargestellt hat« (Beaumont 1878, 502f.).

Die Beteuerungen des Künstlers und die Zuschreibungen der Kunstkritik lenken davon ab, dass Gérôme sich tatsächlich von den ihm bekannten archäologischen Fundstücken entfernte und eigenwillige Kreationen ins Bild setzte. Dies wird insbesondere am Helm des *murmillo* deutlich. Ein Vergleich der malerischen Umsetzung mit den erhaltenen Gladiatorenhelmen zeigt, dass es kein antikes Original gibt, das der Darstellung entspricht. Am deutlichsten wird dies in der in die Länge gezogenen und spitz zulaufenden Krempe und der plastisch auf dem Stirngiebel angebrachten Fischfigur. Letzteres Detail fällt besonders ins Auge, da es in seinem silbrigen Ton farblich vom Rest des golden glänzenden Helms abgesetzt ist.

Marcus Junkelmann leitet die Hinzufügung der Fischfigur von Gérômes Studium schriftlicher Quellen ab. Das Glossar *de verborum significatu* des römischen Grammatikers Festus aus dem 2. Jahrhundert nach Christus enthält das Zitat eines Liedes, das der *retiarius* dem gegen ihn antretenden *murmillo* während des Kampfes vorgesungen haben soll: »Non te peto, piscem peto, quid me fugis, Galle?« heißt es dort – »Dich will ich nicht fangen, den Fisch will ich fangen – was fliehst du mich, Gallier?« (vgl. Junkelmann 2008, 105). Tatsächlich ist das Zitat bzw. die Ansicht, dass der Helm des *murmillo* mit einer Fischfigur geziert ist, in verschiedenen zeitgenössischen Texten zu finden (z.B. Du Camp 1859, 68; Larousse 1866, 1041), was die Bekanntheit der antiken Anekdote im französischen Bildungsbürgertum unterstreicht. Mit der Erweiterung des Helms um die Fischfigur kam Gérôme also der Erwartungshaltung seines Publikums entgegen und gab dem *murmillo* somit in den Augen der zeitgenössischen Betrachter*innen eine »realere« Erscheinung, als es die Kopie der antiken Artefakte allein konnte.

Lediglich als kurzer Einschub sei erwähnt, dass die angestrebte und von Fachkreisen bestätigte Objektauthentizität gleichzeitig viel Kritik hervorrief und von Anfang an mit Gérômes Subjektauthentizität als Künstler in Konflikt trat. Häufig wurde in den Rezensionen das Übergewicht an archäologischer Genauigkeit mit mangelnder künstlerischer Qualität in Verbindung gebracht. So auch von Émile Zola: »Léon Gérome arbeitet für jeden Geschmack. Er besitzt eine Prise Lustigkeit, die seine matten, trüben Gemälde ein wenig munter macht. Außerdem hat er sich, um seinen vollständigen Mangel an Phantasie zu vertuschen, auf antiken Plunder spezialisiert. […] Das verschafft ihm das Ansehen eines gelehrten, seriösen Mannes. Da er vielleicht begreift, daß er nie die Berufsbezeichnung Maler in Anspruch nehmen kann, versucht er, die Bezeichnung Archäologe zu verdienen« (Zola 1988, 86).

Affekt – Betrachterinvolvierung und -emotionalisierung

Ein weiterer Aspekt, der für die glaubhafte Erscheinung sorgt, betrifft die von Gérôme eingesetzten Strategien der Narration. Im Gemälde hat der Künstler allerhand Tricks angewandt, um die Betrachter*innen zu involvieren. Hierzu zählt zum einen die Wahl der Perspektive, die den Betrachter*innen suggeriert, quasi als unmittelbare/r Zeug*in, in direkter Nähe der Gladiatoren auf dem sandigen Arenaboden zu stehen. Wie die antiken Kämpfer blickt er/sie in Untersicht auf die Zuschauerränge.

Zum anderen trägt die scheinbar intensionslose Lichtführung dazu bei, dem/der Rezipierenden den Eindruck zu vermitteln, Teil des Arenaspektakels zu sein. Entgegen des theatralischen, die Hauptpersonen ausleuchtenden Lichteinfalls, wie er beispielsweise in der klassizistischen Malerei Jacques Louis Davids üblich ist, versetzt Gérôme das Geschehen in den Schatten. Die vereinzelten Lichtstreifen, die den Boden, die Podiumsmauer und Teile der Kaiserloge durchziehen, suggerieren ein die Arena überspannendes Sonnensegel. Das sogenannte *velarium,* das in den an Häuserfassaden angebrachten Ankündigungen der Gladiatorenkämpfe als Extra-Komfort stets mitbeworben wurde (siehe z. B. Sampaolo/Melillo 2013, 23), ist selbst nicht zu sehen, doch die Lichtspuren verweisen unmissverständlich auf seine Präsenz. Der/die Betrachter*in des Gemäldes scheint ebenso unter diesem Sonnenschutz zu stehen wie das bildimmanente Publikum auf den besseren Rängen. Es ist bezeichnend für die Qualität dieses Realitätseffekts, dass Ridley Scott das Schattenspiel aufgriff und in seinem Film unter großem technischen Aufwand umsetzte (Scott 2001, 88; vgl. Junkelmann 2004, 63).

Die erwähnten Kompositionsstrategien bewirken, dass der/die Betrachter*in ganz nah an das Geschehen herangerückt wird. Er/sie befindet sich in der Arena und nicht in sicherem Abstand auf den steinernen Sitzplätzen. Damit ist er/sie der dargestellten Gewaltszene distanzlos ausgeliefert. Im Motiv des triumphierenden Gladiators, der sich zum Todesstoß bereithält, hat Gérôme die Szene auf den liminalen Moment an der Schwelle zwischen Leben und Tod zugespitzt. Den Ernst der Lage machen die Leiche am linken Bildrand und der unter den Beinen des *retiarius* lagernde Gladiator unmissverständlich deutlich. Das graue Inkarnat des Letzteren deutet das bereits aus seinem Körper entwichene Leben an. Der gleiche fahle Ton scheint sich auch schon – ausgehend vom Gesicht über den ausgestreckten Arm – auf dem Körper des *retiarius* auszubreiten.

Aus den Kommentaren der Rezensenten geht hervor, welche unmittelbare Wirkung zwischen Anziehung und Abstoßung die Gewaltszene auf den/die Betrachter*in hatte. »Allen, die die Weltausstellung besucht haben, ist gewiß die Gladiatorenscene von Jean Leon Gérome in lebhaftester Erinnerung. So ein Bild irritirt, es erweckt Widerspruch und Streit, aber es hat Eindruck gemacht und prägt sich unverwüstlich dem Gedächtnisse ein«, beginnt Josef Bayer seine Besprechung des Gemäldes anlässlich seiner Präsentation in Wien 1873 (Bayer 1878, 1). Sein österreichischer Landsmann Alfred Woltmann empfindet die »Rohheit des Gefühls geradezu unerträglich« (Woltmann 1875, 322). Auch in den USA, in die das Werk kurz nach der Weltausstellung verkauft wurde, kommt man zu dem Schluss: »We do not know of a more revolting work of art, a more morally hideous spectacle than this picture of Gérôme« (Revolting Art 1876, 6).

Skandalisierend auf die zeitgenössischen Kommentatoren wirkte insbesondere die Gruppe der Vestalinnen (vgl. Bayer 1873; Revolting Art 1876; Cicerone 1879, 117). Nicht nur der Blick des siegreichen Gladiators und der appellierende Arm des Unterlegenen lenken die Aufmerksamkeit auf sie, auch die über die Brüstung hängenden Teppiche weisen den Frauen einen eigenen Raum zu und heben sie als besondere Gruppe hervor. In ihrem Verhalten manifestiert sich für die meisten Rezipient*innen die moralische Verwerflichkeit der Szene. Es zeigt an, dass es keine gesellschaftliche Sanktion der Spiele gibt, alle Teile der Gesellschaft machen mit. Selbst jene, die Keuschheit und Reinheit repräsentieren, werden von der Lust nach Blut mitgerissen. Gérôme scheint in dem Bildelement der Vestalinnen ein authentisches, weil unkontrolliertes Verhalten evozieren zu wollen: Von dem blutigen Spektakel in Bann gezogen, ist die Maske der Tugend gefallen. Der/die Betrachter*in kann das rohe Verhalten »unverstellt«, also authentisch, erfahren. Im Vergleich mit dem Vorgänger-

Gemälde *Ave Caesar, morituri te salutant* wird deutlich, wie sich der Effekt durch die prominente Positionierung der Frauengruppe ändert. In *Ave Caesar* sind die Vestalinnen ebenfalls dargestellt. Hier fungieren sie aber lediglich im Sinne eines archäologischen Details. Links neben der Kaiserloge platziert, stellen sie Gérômes Belesenheit unter Beweis, haben aber keine Funktion für die Zuspitzung der Dramatik und die affektive Ansprache der Betrachter*innen.

Mit seiner Darstellung der Grausamkeit in der Arena inszenierte Gérôme die antike Welt als Ort des Barbarischen und brach damit mit der Idealisierung der antiken Geschichte und ihrer Heroen als *exemplum virtutis*. Über Jahrhunderte hinweg spielte das kulturelle Erbe der Antike für die Konstruktion des europäischen »Wir« und die Grundlegung und Legitimierung der westlichen Zivilisation eine zentrale Rolle. *Pollice Verso* referiert hingegen auf eine andere, brutale Antike, die auch ein Bewusstsein für die Brüchigkeit des Narrativs der Tugendhaftigkeit und des zivilisatorischen Fortschritts im europäischen Selbstbild sichtbar macht. Hatten schon die Funde von Pompeji das bisherige Bild der Antike irritiert (vgl. Fitzon 2004), trug sicherlich auch die aktuelle politische Lage in Frankreich zu dieser Form der Auseinandersetzung bei. Das Gemälde entstand kurz nach den von Victor Hugo als *année terrible* beschriebenen traumatischen Erfahrungen von 1870/71: Der Verlust des Deutsch-Französischen Kriegs sowie die sich unmittelbar daran anschließende *Commune de Paris* erschütterten das nationale Selbstbewusstsein zutiefst. Die Kunsthistorikerin Margit Kern hat in ihrer Habilitationsschrift das Motiv des Gladiators als Teil eines Reflexionsprozesses über Gewalt und Opferpraxis in der eigenen Kultur definiert, der insbesondere dann zutage trete, wenn die Legitimation der ausgeübten Gewalt umstritten sei (Kern 2013, 255). So ist es denkbar, dass in den auf dem Sandboden der Arena verteilten Leichen die Opfer der *Commune* in den Straßen von Paris nachhallten.

Effekt – Rhetorik der Fotografie

Neben den authentifizierenden Dokumenten und den Strategien der Betrachterinvolvierung ist es die malerische Ausführung, die in Gérômes Bildern einen Eindruck von Wirklichkeit hervorruft. Durch eine feinmalerisch-glatte Behandlung der Bildoberfläche und die präzise, quasi fotografisch exakte Wiedergabe unzähliger Details simuliert er die medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie, die in ihrer Frühzeit als reales Abbild der physischen Welt verstanden wurde.

Das Potenzial der 1839 erstmals öffentlich vorgestellten neuen Technik wurde ihm schon während seiner Ausbildungszeit im Atelier des französischen Historienmalers Paul Delaroche nähergebracht. Sein Lehrer stand der Fotografie sehr offen gegenüber und äußerte sich als erster Künstler zum Nutzen des Mediums für die Malerei (Delaroche 1839). So ist es kaum verwunderlich, dass einige von Gérômes damaligen Mitschülern, etwa Gustave Le Gray (1820–1884), Charles Nègre (1820–1880) und Henri Le Secq (1818–1882), sich zu bedeutenden Pionieren der frühen Fotografie entwickelten. Gérôme unterhielt stets gute Kontakte zur Fotografen-Szene seiner Zeit und nutzte insbesondere für seine orientalistischen Inszenierungen fotografische Vorlagen. Anders als die meisten seiner Weggefährten verbarg er diese Information nicht vor der zeitgenössischen Kunstkritik, sondern nutzte sie, um den vermeintlichen Wahrheitsanspruch seiner Bilder zu betonen (Font-Réaulx 2012, 233–236 und 242–246; dies. 2010).

Pollice Verso zeichnet sich durch eine homogene Bildoberfläche aus, die der Künstler durch den Einsatz eines speziellen Pinsels, den sogenannten *blaireau,* erzielte. Mithilfe des Malutensils konnten alle Spuren des Farbauftrags, die das Gemälde als etwas Gemachtes ausweisen konnten, verschliffen werden. Wie Matthias Krüger in seiner Studie zur pastosen Malerei in der französischen Kunstkritik hingewiesen hat, galt Gérôme seinen Zeitgenossen als Künstler, der von dem besagten Pinsel exzessiven Gebrauch machte (Krüger 2007, 240). In dem Lexikoneintrag, der unter dem Stichwort »blaireauter« die Maltechnik definiert, ist erklärend notiert: *»Gérôme BLAIREAUTE trop ses tableaux«* (Larousse 1867, 786). Durch die Tilgung der materiellen Spuren und der künstlerischen Handschrift wird die »Erzählinstanz« (Weixler 2012, 17) zurückgenommen bzw. vollständig negiert. Die fotografische Ästhetik suggeriert, dass das Dargestellte ungefiltert, ohne manipulative Eingriffe wiedergegeben wurde.

Gabriele Genge hat in Bezug auf Gérômes malerische Ausführung bereits darauf hingewiesen, dass eine Gemeinsamkeit zwischen der »historiografischen und fotografischen Methode« bestehe. Als entscheidend für die Angleichung der Darstellungsweise an die Fotografie betont Genge »die Wirkweise eines neuen, dezidiert nicht-mimetischen Verfahrens, das die tatsächliche Präsenz und Authentizität eines Bildes scheinbar garantieren kann. Das fotografische Verfahren ahmt die Wirklichkeit nicht nach, sondern gibt sie nach einem mechanischen und chemischen Regelablauf ›authentisch‹ wieder« (Genge 2000, 90). Die von Gérôme angestrebte fotografische Ästhetik verhieß dem zeitgenössischen Betrachter somit Objektivität und Unmittelbarkeit.

Genge weist des Weiteren darauf hin, dass dieser Aspekt schon »früh in Roland Barthes Behandlung der ›Rhetorik des (fotografischen) Bildes‹ unterstrichen worden« sei: »Er hat erkannt, dass die ästhetische Wirkung der Fotografie darin bestehe, nicht ein Gegenwärtiges als Illusion vorzugaukeln, sondern vielmehr die Vergangenheit zu bestärken, gewiß zu machen, ja zu zementieren. Denn, was sich in der Fotografie abbildet, hatte eine reale Präsenz, abgesichert durch die technische Leistung des Instrumentes« (Genge 2000, 91 f.; vgl. Barthes 2006, 144). Zu einem Zeitpunkt da der Medienparagone zwischen Malerei und Fotografie andere Künstler dazu motivierte, das Materielle der Malerei in einer pastosen Oberfläche herauszustellen und dies als medienspezifische Eigenschaft »wahrer Malerei« zu betonen (vgl. Krüger 2007), machte sich Gérôme die Charakteristika des neuen Mediums bewusst zunutze und simulierte die Präzision und Detailgenauigkeit der Fotografie, um seinen historischen Darstellungen eine höhere Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Neue Welten: Das Medium der Skulptur als Steigerung des Authentizitätsversprechens

Wie bereits anfangs kurz erwähnt, wurde *Pollice Verso* unzählige Male reproduziert. Die druckgrafischen und fotografischen Reproduktionen machten das Werk international bekannt. Ausgehend von dieser medialen Verbreitung der Arena-Szene erprobte Gérôme in den 1870er Jahren eine weitere Gattung: die Skulptur. Auf der Weltausstellung von 1878 in Paris trat der Künstler mit *Les Gladiateurs* erstmals vor großem Publikum als Bildhauer in Erscheinung. Die leicht überlebensgroße Bronze ist eine Verkörperung der Gladiatoren in *Pollice Verso*. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Plastik in das vom Künstler verfolgte Authentizitätskonzept einschreibt und inwiefern der Medienwechsel neue Strategien und Aspekte beinhaltet.

»Les Gladiateurs« im Kontext der Weltausstellung von 1878 in Paris

Zunächst ist festzustellen, dass Gérôme die im Gemälde ausgeloteten Prinzipien übernahm. Der referenzielle Authentizitätsbegriff ist auch für *Les Gladiateurs* (Abb. 5) bedeutend und erhält über den Präsentationskontext eine entscheidende Steigerung. Die Skulptur wurde 1878 anlässlich der Weltausstellung in Paris im Palais du Trocadéro präsentiert. Der monumentale Bau auf dem Chaillot-Hügel wurde ebenso wie der sich auf der anderen Seite der Seine erstreckende Palais

du Champ-de-Mars extra für die Großveranstaltung errichtet (Abb. 7). Während das Ausstellungsgebäude auf dem Marsfeld wie schon anlässlich der Weltausstellung 1867 als ephemere Architektur realisiert wurde, sollte der von den Architekten Gabriel Davioud (1823–1881) und Jules Bourdais (1835–1915) entworfene Palais du Trocadéro dauerhaft das Pariser Stadtbild prägen. In der gegensätzlichen äußeren Erscheinung – ein auf einer Anhöhe thronender neobyzantinischer Steinbau gegenüber einer modernen Eisen-Glas-Konstruktion – spiegelte sich die unterschiedliche thematische Ausrichtung im Inneren der Gebäude wider. Im Palais du Trocadéro, dem Bau, der bleiben sollte, wurde das Alte und Etablierte, auf dem Marsfeld das Neue, die Innovationen und die Technik, zur Schau gestellt.

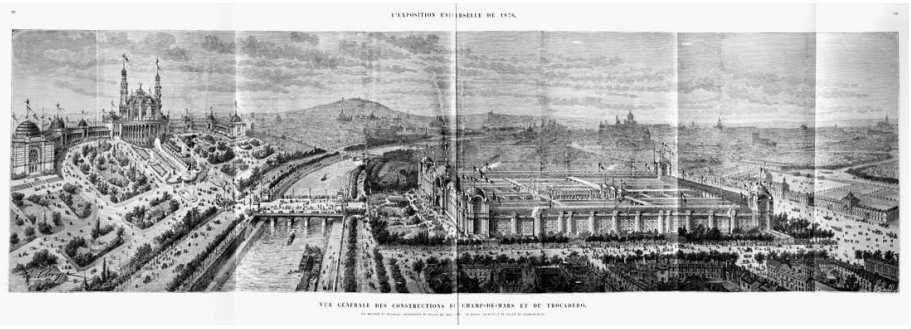

Abb. 7: Vue générale des constructions du Champ-de-Mars et du Trocadéro. MM. Davioud et Bourdais, architectes du Palais du Trocadéro. M. Hardy, architecte du Palais du Champ-de-Mars

Die Zweiflügelanlage des Palais du Trocadéro war unterteilt in die *galerie des arts rétrospectifs* auf der von der Seine aus gesehen westlichen Seite und die *exposition ethnographique,* die den östlichen Flügel einnahm. *Les Gladiateurs* fand in einem Vestibül Aufstellung, das sich zum erstgenannten Ausstellungsbereich öffnete. Einer lockeren Chronologie folgend, waren dort als einer der Hauptattraktionen der Universalschau kulturgeschichtliche und kunstgewerbliche Objekte sowie Skulpturen von der Steinzeit bis zum 18. Jahrhundert zu sehen, die größtenteils aus französischen Sammlungen stammten (vgl. Liesville 1878). Gérômes Bronzegruppe war also dem historischen Teil zugeordnet, der anhand der dort eindrucksvoll präsentierten Artefakte die Leistungen der eigenen Kultur glorifizieren sollte.

Bild = / ≠ Skulptur

Der triumphierende Gladiator, der mit seinem Fuß auf dem Hals des Kontrahenten diesen chancenlos am Boden hält, ist auf Anhieb als Bildelement aus *Pollice Verso* wiederzuerkennen. Die Analyse der zeitgenössischen Besprechungen zeigt, dass das Gemälde bei der Betrachtung der Skulptur stets präsent war (Section française 1878; Délorme 1878; Berger 1879; Ménard 1879, 264; Dubosc de Pesquidoux 1881, 238). Der Kunstkritiker René Délorme (1848–1890) bezeichnete *Les Gladiateurs* gar als »wissenschaftlichen Beweis für den besonderen Wert des Gemäldes«, da die Szene in der Skulptur auf ein einziges Bildelement reduziert werde, das Werk aber trotzdem nichts von seinem »starken und bewundernswerten Effekt« verloren habe (Délorme 1878, 133 f.). Es liegt nahe, dass die Fähigkeit der Weltausstellungsbesucher*innen, beim Betrachten von *Les Gladiateurs* Verbindungen herzustellen zwischen dem, was sie vor Ort sahen, und dem aus Reproduktionen bekannten und gut vertrauten Bild, einen ersten Wirklichkeitseffekt erzeugte.

Bei der Übertragung des Motivs aus der Malerei in die Skulptur hatte der Künstler jedoch zahlreiche Modifikationen vorgenommen, sodass ersichtlich ist, dass die Bronzegruppe keine Reproduktion der gemalten Figuren ist. Diese Neuerungen betreffen sowohl die Charakterisierung des *retiarius,* der in der Skulptur mit seinem weit aufgerissenen Mund deutlich kämpferischer erscheint, als auch die Rüstungen der Gladiatoren. Mit dem Netz, das sich scheinbar während des Kampfes am Gürtel des *murmillo* verfangen hat und etwa auf Höhe der Wade ungleichmäßig durchtrennt ist, wurden neue Elemente hinzugefügt. Andere Bestandteile der Rüstungen weisen in der Skulptur eine neue Gestaltung auf bzw. sollen den Eindruck erwecken, aus einem anderen Material zu bestehen. So wurden unter anderem die Beinschienen aus Leder und gestepptem Leinen des *murmillo* in *Pollice Verso* durch metallene, mit Reliefs verzierte Schienen ersetzt. Der *retiarius* trägt am linken Arm einen Schutz aus Kettengeflecht, wohingegen es in *Pollice Verso* Schienen aus Metall sind.

Die Modifikationen waren einerseits notwendig, da die Skulptur im Gegensatz zur fixen Perspektive des Gemäldes umlaufen und somit von allen Seiten betrachtet werden konnte. Andererseits hatte Gérôme in der Bronze wesentlich mehr Details umgesetzt. Damit konnte er sowohl auf seine fortgeschrittenen Recherchen im Bereich der Archäologie aufmerksam machen als auch sein technisches Können als Bildhauer unter Beweis stellen. Als Hauptbeweggrund kann jedoch sicherlich erneut die Absicht gelten, durch den Verweis auf konkrete real existierende Artefakte Authentizität zu generieren.

Catherine Bastien hat als Erste darauf hingewiesen, dass die mit einer Venus-Darstellung und einem Medusenhaupt verzierten Beinschienen des *murmillo* Originale aus Pompeji kopieren, die sich heute in der Sammlung des Louvre befinden (Bastien 2004). Anhand von Briefen Gérômes wissen wir, dass der Künstler die Objekte seinerzeit im Musée des Antiquités nationales in Saint-Germain-en-Laye studiert hat (Gérôme 1871). Die Rüstungsteile waren nicht nur durch Reproduktionen der Maison Goupil, die auch in der »Gazette des Beaux-Arts« publiziert wurden (Abb. 8), einem breiten Publikum bekannt, sondern wurden ebenfalls auf der Weltausstellung in der benachbarten *galerie des arts rétrospectifs* präsentiert.

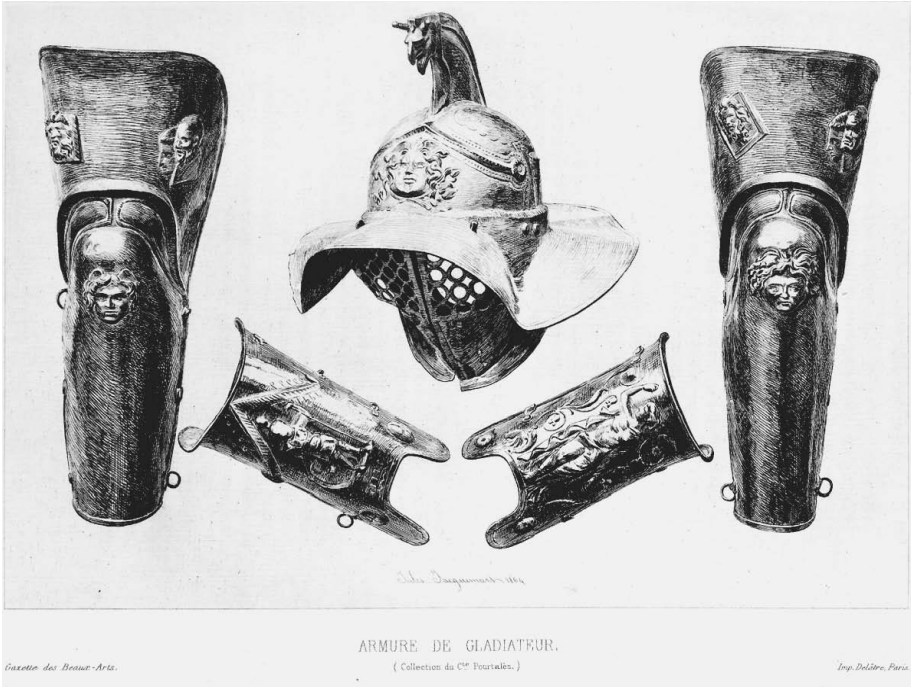

Abb. 8: Maison Goupil, Armure de Gladiateur (Collection du Cte. Pourtalès).
Bildnachweis: Universitätsbibliothek Heidelberg,
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1864_2/0498 [10.08.2021] CC-BY-SA-3.0

Der Ausstellungsort von *Les Gladiateurs* im Vestibül, am Anfang des Parcours, hatte also nicht nur den Vorteil, der Skulptur erhöhte Aufmerksamkeit zu sichern, weil sie dort nicht wie in der dicht gedrängten Präsentation der zeitgenössischen Kunst im Palais du Champ-de-Mars mit einer Vielzahl anderer Werke

konkurrieren musste (vgl. Énault 1878, 3 f.), sondern rückte in erster Linie *Les Gladiateurs* und die authentifizierenden antiken Exponate in eine direkte räumliche Nähe. Die Besucher*innen hatten die Möglichkeit, die Exaktheit der dargestellten Rüstungsteile direkt zu überprüfen. Über den unmittelbar erlebbaren Wiedererkennungseffekt konnte Gérôme eine besonders hohe Authentizität suggerieren. Die in den zeitgenössischen Kommentaren gezogene Verbindung zwischen *Les Gladiateurs* und den antiken Originalen hebt den Künstler als Gelehrten hervor (z. B. Ménard 1879, 264). Seine Skulptur erhält den Anschein eines Werks von besonderem historischen Wert, das die antike Vergangenheit realistisch darstelle. Es wird vorgegeben, dass die Ausstattung der Gladiatoren ebenso authentisch sei wie die Artefakte, die die Weltausstellungsbesucher*innen in der sich an das Vestibül anschließenden Galerie bestaunen konnten.

Als weitere bedeutende Authentifizierungsstrategie wurde oben im Text die Betrachterinvolvierung festgestellt. Diese wurde im Gemälde an der Perspektivwahl, dem Setting und der Rolle der Vestalinnen festgemacht. Nachdem diese Elemente durch die Isolierung der Gladiatorengruppe aus dem Kontext wegfielen, musste sich Gérôme eine neue Strategie überlegen. Aus den zeitgenössischen Besprechungen geht hervor, dass *Les Gladiateurs* mittig im Raum platziert wurde. Drumherum waren keine weiteren Werke aufgestellt, die die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf sich ziehen konnten. Die Analyse der Rezensionen zeigt deutlich, dass das Bild stets mitgedacht wurde. So gut wie alle Autoren erwähnen *Pollice Verso* als Ursprung der Skulptur und ergänzen wie selbstverständlich die Vestalinnen auf den Zuschauerrängen als Zielpunkt des Blicks der Gladiatoren. Mit diesem inneren Bild vor Augen nahmen die in das Vestibül tretenden Weltausstellungsbesucher*innen automatisch den Platz des Arenapublikums ein. Durch die lebensgroße Dimension der Bronzeplastik wurde die Identifizierung mit der Rolle erleichtert. Betrachter*innen und Werk traten im Vestibül des Palais du Trocadéro in eine direkte Interaktion.

Damit konnte Gérôme sein Bestreben um eine überzeugende Darstellung noch steigern und seine Gruppe der Betrachterrealität einen weiteren Schritt annähern: Die Figurengruppe und der/die Betrachter*in teilten sich den Raum nun *tatsächlich* und imaginierten dies nicht nur. Eine Anekdote vermag diese gesteigerte Realitätsebene zu veranschaulichen: Beim Umkreisen der Skulptur sollen so viele Besucher*innen dem unterlegenen Gladiator ermutigend die Hand gereicht haben, dass die Bronze an dieser Stelle durch den Abrieb stark glänzte, als der Künstler sie am Ende der Weltausstellung zurückerhielt (Moreau-Vauthier 1906, 265).

Die Emotionalisierung der Betrachter*innen, die weiter oben dem erbarmungslosen Verhalten der Vestalinnen zugeschrieben wurde, musste in der

Skulptur einen neuen Anknüpfungspunkt finden. Die Änderungen, die Gérôme an den Gladiatoren vornahm, legen nahe, dass er den Aspekt der Grausamkeit nun ganz über die beiden Figuren zu verkörpern versuchte. Sowohl zeitgenössische als auch spätere Betrachter*innen empfanden den brutalen Ausdruck in der Skulptur gesteigert (siehe z. B. Masson 1887, 23; Ackerman 1986, 2).

Gegenüber dem Gemälde erscheint der Körper des *murmillo* in der Bronze gestählter. Die Muskeln am Oberkörper und den Oberschenkeln sind schärfer ausdefiniert. Zu diesem Eindruck trägt die Materialsemantik der Bronze entscheidend bei. Härte und Kälte als Charakteristika ihrer physischen Beschaffenheit lassen auch die unbedeckten Körperpartien »aufgerüstet« erscheinen. Außerdem erhält die Rüstung in der Skulptur stärkeres Gewicht. Die detailliert ausgestalteten Elemente geben dem Gladiator die Anmutung einer hochgerüsteten Maschine. Insbesondere der gegenüber dem Gemälde andersgeartete Helm trägt dazu bei, der Figur eine respekteinflößende Erscheinung zu verleihen (Abb. 9). Fast komplett geschlossen – nur zwei kleine runde Augenlöcher ermöglichen das Sehen –, wirkt der Helm besonders massiv. Die individuelle Physiognomie des Trägers wird komplett überformt und er damit seiner personalen Identität beraubt.

Im Gegensatz zu den Beinschienen, die der Authentifizierung des Dargestellten dienen, soll der/die Betrachter*in über den Helm emotional angesprochen werden. Gérôme kannte verschiedene antike Originale, die er wie die Beinschienen hätte kopieren können, wenn es ihm nur um eine archäologische Exaktheit gegangen wäre. Er besaß sogar mindestens zwei Galvanoplastiken nach Exponaten des Antikenmuseums in Neapel. Wie er in seinen autobiografischen Notizen berichtet, hatte ein befreundeter General vor Ort Abdrücke für ihn angefertigt. Auf den Gemälden *La fin de la séance* und *Le travail du marbre* (Ackerman 2000, Kat. 348 und 419.3) ist jeweils ein Helm dargestellt, der sich durch einen direkten Vergleich mit den Artefakten aus der Sammlung des Museo archeologico nazionale in Neapel genau bestimmen lässt (Inv.-Nr. 5673 und 5643). Für den *murmillo* in *Les Gladiateurs* gestaltete er jedoch einen vollständig fiktiven Helm, der zwar typische Elemente der archäologischen Funde aufgreift, um authentisch zu wirken, zeitgleich aber die Rezeption – unter anderem über die im Metall angedeuteten Augenbrauen – in eine bestimmte Richtung lenkt, die Gérômes Interpretation der Gladiatoren als barbarisch, wild und fremd unterstreicht: »Tatsächlich waren die Gladiatoren Wesen für sich, die in keiner Weise den Soldaten dieser Zeit ähnelten: seltsame Helme und riesige offensive und defensive Waffen von sehr speziellem Charakter und Form. Genau an dieser Stelle ist daher die Wahrheit des Details wichtig, denn sie trägt zur Physiognomie

Abb. 9: Jean-Léon Gérôme, Aimé Morot, *Gérôme exécutant »Les Gladiateurs«.* Monument à Gérôme, zw. 1878 und 1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay (Gérômes Schwiegersohn erweiterte die Bronzeplastik *Les Gladiateurs* posthum zu einem Portrait und Denkmal des Künstlers.)

bei und gibt den Personen eine barbarische, wilde und fremde Erscheinung«, führt Gérôme in seinen autobiografischen Notizen aus (Gérôme 1981, 12).

Als wesentlicher Authentizitätseffekt wurde für das Gemälde das an die Ästhetik der Fotografie erinnernde glatte *fini* herausgestellt. Es besteht ein grundsätzlicher Widerspruch zwischen dieser die materiellen Aspekte der Malerei vollständig negierenden Darstellungsweise und Gérômes Wechsel in die Dreidimensionalität der Skulptur. Die Authentizitätsvorstellung, die *Pollice Verso* zugrunde liegt, ist ausschließlich auf eine optische Wahrnehmung hin ausgerichtet. In *Les Gladiateurs* dominiert die physische Präsenz. Im Unterschied zum Gemälde, in dem die materialen Eigenschaften der Farbe nach Gérômes Logik komplett verschwinden mussten, um authentisch zu wirken, betont die schwere Bronze die materielle Beständigkeit. Zur kategorialen Bestimmung des Mediums Skulptur zählt ihre Faktizität im Hier und Jetzt. Der Rezipient kann das Werk erfassen und sich von seiner Existenz überzeugen. Aus dieser Besonderheit wurde im Rahmen der langen Tradition des Paragone eine Rangfolge der Sinne im Hinblick auf Reales abgeleitet, der zufolge der Tastsinn deutlich vor dem Sehsinn rangiere (Winter 2006, 13). Für einen von der authentischen Schilderung beses-

senen Künstler wie Gérôme war die Hinwendung zur Plastik somit ein logischer Schritt.

Les Gladiateurs im Kontext moderner Formen der Präsentation wissenschaftlichen Wissens

Gérômes Strategie der Verkörperlichung steht im Kontext von Wissenspraktiken des 19. Jahrhunderts, die verstärkt auf Darstellungsformen setzten, die sinnlich erlebbar waren. Vom Panorama über das Wachsfigurenkabinett und das Diorama haben sich im 19. Jahrhundert verschiedene Präsentationskonzepte herausgebildet, die mit dem Dreidimensionalen operieren (siehe Dohm 2017; Schwartz 1998).

Gérômes lebendige Darstellung der antiken Gladiatoren steht in zeitlicher Kohärenz mit einer neuartigen musealen Präsentation im Pariser Musée de l'Artillerie, das 1905 mit dem Musée historique de l'Armée zum heutigen Musée de l'Armée zusammengelegt wurde (vgl. Barcellini 2010). 1873 initiierte der damalige Direktor Lucien Le Clerc (1822–1900) die Arbeiten an der *galerie du costume de guerre* (Galerie der Kriegskostüme), die die Entwicklung der Waffen von der Frühgeschichte bis zum 19. Jahrhundert vorführen sollte (vgl. Mouillard 2007). Innovativ war die Präsentationsform, da die Exponate nicht, wie bis dahin üblich, in sterilen Vitrinen oder wie Trophäen an den Wänden gezeigt, sondern mittels lebensgroßer und realistisch gestalteter Puppen vorgeführt wurden. Die Zusammenstellung der jeweiligen Waffen einer Epoche an den Puppen führten diese als »kampfbereite Krieger« vor Augen (Hamy 1877, 47). Zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung 1879 umfasste die Sammlung 70 bekleidete und bewaffnete Figuren, die in den Werkstätten der Institution hergestellt worden waren (Mouillard 2007, 16–18). Die Kollektion wurde sukzessive der Öffentlichkeit vorgestellt: Der erste Teil der Galerie eröffnete am 17. Dezember 1876 mit 36 Mannequins, die die Zeit von Karl dem Großen bis 1670 repräsentierten. 1878, im Jahr der Weltausstellung, kam der zweite Teil hinzu, darunter die antiken Krieger: 16 griechische und römische Soldaten und drei Gladiatoren (Abb. 10 und 11) (Mouillard 2007, 105).

Für die Rekonstruktion der Bekleidung und der jeweiligen Waffen stützte sich Le Clerc auf den aktuellsten Wissensstand und unternahm eigene Forschungsreisen, um die Originale zu studieren. So begab er sich auch mehrmals nach Neapel. Der *murmillo* und der *retiarius* aus der Galerie tragen Kopien der Exponate des Museo archeologico nazionale, die auch Gérôme als Abdruck besaß,

Abb. 10: Römische Gladiatoren, Mannequin Nr. 17 *(gladiateur mirmillon)* und Mannequin Nr. 16 (gladiateur rétiaire) der galerie du costume de guerre des Musée de l'Artillerie, Fotografie, um 1900, Paris, Musée de l'Armée

Abb. 11: Römische Gladiatoren, Mannequin Nr. 18 (gladiateur thrace) und Mannequin Nr. 17 *(gladiateur mirmillon)* der galerie du costume de guerre des Musée de l'Artillerie in Paris, Fotografie, um 1900, Paris, Musée de l'Armée

aber nicht eins zu eins übertragen, sondern im Sinne einer Steigerung des Ausdrucks eigenwillig kombiniert hatte.

Es ist auffällig, dass es sich bei den Exponaten der *galerie du costume de guerre* genau um jene Gladiatoren-Typen handelt, die Gérôme in seinen Werken *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* dargestellt hat. Aufgrund von Gérômes allgemeinem Interesse an der Rekonstruktion von historischen Szenerien und seiner ausgezeichneten Vernetzung in der Pariser Kulturlandschaft durch seine Position im Institut de France ist es kaum vorstellbar, dass er das Museumsprojekt nicht verfolgt hatte. Des Weiteren ist mit einer Bekanntschaft zwischen dem berühmten Künstler und *colonel* Le Clerc, dem Urheber der Galerie, zu rechnen. Le Clerc war als Mitglied der Kommission der Weltausstellung 1878 in Paris verantwortlich für die Auswahl der Antiken (Liesville 1878, 8). Laut Victor Guillemin habe Gérôme ebenfalls an dem Auswahlprozess mitgewirkt (Guillemin 1904, 27).

Es kann nur vermutet werden, dass Le Clercs innovative Didaktik einen Einfluss auf Gérômes Übertragung der Gladiatoren aus *Pollice Verso* in den Raum gehabt hatte. Beide teilten jedoch den Ansatz, über eine lebendige Darstellung einen authentischen Eindruck von vergangenen Epochen zu geben. Sie gingen mit demselben Eifer bei der Recherche von Quellen vor und griffen letzten Endes auf den gleichen Fundus zurück.

Neben den konzeptuellen Anknüpfungspunkten offenbaren sich aber auch Unterschiede, die Gérômes spezifisch künstlerische Position gegenüber der musealen Wissensvermittlung unterstreichen. Le Clerc arbeitete mit verschiedenen, farbigen Materialien, um seine Krieger lebensecht erscheinen zu lassen. Gérôme hingegen griff auf eine klassische Bronzeskulptur zurück. Die Gladiatoren in der *galerie de costume de guerre* sind Einzelfiguren mit jeweils eigenen Sockeln. Aufrechtstehend und nebeneinander aufgereiht erlauben die mehr oder weniger identischen Posen die Vergleichbarkeit der verschiedenen Kampfausrüstungen. Für Gérôme hingegen war die Interaktion der beiden Figuren ein bedeutendes Mittel, um eine unmittelbare Lebensnähe zu erzeugen. Durch die affektive Ansprache des/der Betrachtenden generierte er eine subjektivierte Bedeutung, die die Darstellung glaubwürdig und anschaulich macht. Damit verfolgte Gérôme einen Wahrheitsbegriff im Sinne einer Charakterisierung (Damerau 2005, 401 ff.). Die Konzeptualisierung der Antike als *exemplum virtutis* wird durch seine Arbeit kritisch in Frage gestellt und die antiken Römer stattdessen als brutales Volk vorgeführt (vgl. Moreau-Vauthier 1906, 152).

Resümee

Die genannten Beispiele machen deutlich, wie medienreflexiv Jean-Léon Gérôme arbeitete. Über den Rückgriff auf die ihm zur Verfügung stehenden Medien – Malerei, druckgrafische Reproduktionen, Skulptur und Fotografie – gelang es ihm, die populäre Vorstellung vom antiken Rom zu prägen. Die nachhaltige Wirkung seiner Inszenierungen, die sich in der Rezeption bis ins 21. Jahrhundert spiegelt, wird durch das Ineinandergreifen verschiedener Authentizitätsbegriffe erzielt. Der durch die eine fotografische Ästhetik simulierende Darstellungsweise und Objektauthentizität erzeugte Eindruck einer rationalen Argumentation wird mit der Emotionalisierung des/der Betrachtenden kombiniert und so zu einem wirksamen Effekt verschränkt.

Filmografie

Quo vadis?, Enrico Guazzoni, I 1913.

Quellen

Bayer, Josef: In einem ausgegrabenen Salon, in: Die Presse 26/356 (30.12.1873), 1–3.

Beaumont, Édouard de: Armes méconnues, in: Gazette des Beaux-Arts 17 (1878), 500–513.

Berger, Georges: Une statue d'un peintre. Les Gladiateurs par M. Gérôme. Groupe de bronze fondu à cire perdue, in: Journal des débats (5. Februar 1879).

Cicerone: Private Galleries: Collection of the Estate of Alexander Turney Stewart, in: The Art Amateur 1/6 (November 1879), 116–118.

Darcel, Alfred: Archéologie au théâtre, in: La Chronique des arts et de la curiosité 28 (Februar 1885), 68–70.

Delaroche, Paul: [Gutachten über Nutzen und Wert der Daguerreotypie aus der Sicht der Bildenden Künste] (Juni 1839), in: Steffen Siegel (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, Paderborn 2014, 229.

Délorme, René: Art contemporain. Section française. Pollice verso. Statue par M. Léon Gérôme, in: Émile Bergerat (Hg.): Les chefs-d'oeuvre d'art à l'Exposition Universelle 1878, Bd. 2, Paris 1878, 132–135.

Du Camp, Maxime: Le Salon de 1859, Paris 1859.
Dubosc de Pesquidoux, Léonce: L'art dans les deux mondes: peinture et sculpture (1878), Vol. 1: France, Belgique, Hollande, Espagne, Italie, Grèce, Paris 1881.
Énault, Louis: Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878, Paris 1878.
Gérôme, Jean-Léon: *Brief an Unbekannt* [vermutl. Édouard de Beaumont], 19. September 1871, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Sammlung Robert Alther, 40.294q.
Gérôme, Jean-Léon: *Notes autobiographiques* [1876]. Hg. von Gerald M. Ackerman, Vesoul 1981.
Hamy, Ernest Théodore: La nouvelle galerie du Musée d'Artillerie, in: La Nature (1877), 47–48.
Hering, Fanny Field: The Life and Works by Jean Léon Gérôme, New York 1892.
Larousse, Pierre: »Ave Caesar, morituri te salutant«, in: Grand Dictionnaire universelle du XIXe siècle, Bd. 1, Paris 1866, 1040–1041.
Larousse, Pierre: »blaireauter«, in: Grand Dictionnaire universelle du XIXe siècle, Bd. 2, Paris 1867, 786.
Lenormant, François: Les cabinets d'amateurs. La galerie pourtalès, in: Gazette des Beaux-Arts 17 (1864), 473–506.
Liesville, Albert-Robert de: L'Exposition historique de l'art ancien. Coup d'oeil general, in: Louis Gonse (Hg.): L'art ancien à l'Exposition de 1878, Paris 1878, 1–13.
Masson, Frédéric: J. L. Gérome et son oeuvre (Extrait de la Revue illustrée Les Lettres et les arts, Livraison du 1er Mai 1887), Paris 1887.
Ménard, Louis: La sculpture à l'Exposition Universelle de 1878. La section française, in: L'Art (1879), 257–268.
Moreau-Vauthier, Charles: Gérôme. Peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et ses amis, Paris 1906.
Revolting Art, in: New York Times, 05.07.1876, 6.
Section française, in: L'Exposition universelle de 1878 illustrée 155, August 1878, 796.
Un monsieur de l'orchestre: La soirée théâtrale. Messalina, in: Le Figaro, 22.02.1885, 3.
Vandière, Simon de: L'Exposition universelle de 1878 illustrée, Paris 1879.
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: Lettres inédites, recueillies et annotées par son fils, Paris 1902.

Woltmann, Alfred: Plastik und Malerei, in: Carl Friedrich Adolf von Lützow (Hg.): Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, 278–414.

Zola, Émile: Unsere Maler auf dem Champ de Mars, in: ders.: Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, Frankfurt a.M. 1988 (frz. 1867), 79–90.

Literatur

Ackerman, Gerald M.: Gérôme's Sculpture: The Problems of Realist Sculpture, in: Arts Magazine 60 (1986), 82–89.

Ackerman, Gerald M.: Jean-Léon Gérôme. Monographie revisée, catalogue raisonné mis à jour, Courbevoie 2000.

Barcellini, Caroline: Le Musée de l'Armée et la fabrique de la nation. Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques, Paris 2010.

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. 3, München 2006 (frz. 1964), 138–149.

Bastien, Catherine: L'»armure de gladiateur« de la collection Pourtalès conservée au Louvre, in: La Revue des musée de France. Revue du Louvre 4 (2004), 44–52.

Beeny, Emily: Blood Spectacle: Gerome in the Arena, in: Allan, Scott/Morton, Mary (Hg.): Reconsidering Gérôme, Los Angeles 2010, 40–53.

Blom, Ivo: Gérôme en Quo Vadis? Picturale invloeden in de Film, in: Jong Holland 4 (2001), 19–28.

Cars, Laurence des/ Dominque de Font-Rélaux/ Édouard Papet (Hg.): The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum/Paris, Musée d'Orsay/Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Mailand/London 2010.

Damerau, Burghard: Wahrheit/Wahrscheinlichkeit, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, 398–436.

Dohm, Katharina u. a. (Hg.): Diorama. Erfindung einer Illusion, Ausst.-Kat. Paris, Palais de Tokyo/Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Köln 2017.

Fitzon, Thorsten: Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870, Berlin 2004.

Font-Réaulx, Dominique de: Gérôme and Photography. Accurate Depictions of an Imagined World, in: Laurence des Cars u. a. (Hg.): The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme, Mailand/London 2010, 213–221.

Font-Réaulx, Dominique de: Painting and Photography 1839–1914, Paris 2012.

Genge, Gabriele: Geschichte im Négligé. Geschichtsästhetische Aspekte der Pompiermalerei, Weimar 2000.

Gérôme & Goupil. Art et entreprise, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil/New York, Dahesh Museum of Art/Pittsburgh, the Frick art & historical center, Paris 2000.

Gotlieb, Marc: Gérôme's Cinematic Imagination, in: Scott Allan/Mary Morton (Hg.): Reconsidering Gérôme, Los Angeles 2010, 54–64.

Guillemin, Victor: Étude sur le peintre et sculpteur Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Besancon 1904.

Haskell, Francis/ Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1981.

Humbert, Jean-Marcel: L'hippodrome, le cirque et le peplum, in: Peplum. L'Antiquité spectacle, Ausst.-Kat. Saint-Romain-en-Gal, Musée archéologique/Lyon, Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, Paris 2012, 40–42.

Junkelmann, Marcus: Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod, Mainz 2008.

Junkelmann, Marcus: Hollywoods Traum von Rom. »Gladiator« und die Tradition des Monumentalfilms, Mainz 2004.

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

Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890, München/Berlin 2007.

Mouillard, Cécile: La galerie ethnographique du musée d'artillerie (1877–1917), Paris 2007.

Muhr, Stefanie: Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien 2006.

Païni, Dominique: Painting the Moment just afterward, or, Gérôme as Film-Maker, in: Laurence Cars u. a. (Hg.): The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme, 333–367.

Penot, Agnes: La maison Goupil. Galerie d'art internationale au XIXe siècle, Paris 2017.

Sampaolo, Valeria/ Luigia Melillo (Hg.): Gladiator. Täglich den Tod vor Augen. Die Gladiatorenwaffen von Pompeji in Aufnahmen von Juray Lipták mit Texten von Esaù Dozio und Konstanze Ecker, Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle, Mainz 2013.

Schwartz, Vanessa: Die kinematische Zuschauerschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de siècle, in: Christoph Conrad/

Martina Kessel (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart 1998, 282–318.
Scott, Ridley: Gladiator: Die Entstehung des Epos von Ridley Scott, Nürnberg 2001.
Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin/Boston 2012, 1–32.
Winkler, Martin M.: Gladiator and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle, in: ders. (Hg.), Gladiator: Film and History, Malden (MA) 2004, 87–110.
Winter, Gundolf: Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild, in: ders./Jens Schröter/Christian Spies (Hg.): Skulptur – zwischen Realität und Virtualität, München 2006, 11–29.
Wyke, Maria: Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History, New York 1997.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/brigitte-sahler-fakt-affekt-effekt [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.