

**DER SCHÖNE SATAN IN DER SKULPTUR DES
19. JAHRHUNDERTS**

—

EIN GENIUS DER LEIDEN(SCHAFT)

von
Gabriel Negraschus

Dissertation zum Erlangen des akademischen Grades

Doktor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-
Universität Jena

GutachterInnen:

1. Prof. Dr. Dieter Blume, Friedrich-Schiller-Universität Jena

2. Prof. Dr. Andrea Gottdang, Universität Augsburg

3. Prof. Dr. Edoardo Costadura, Friedrich-Schiller-Universität Jena

Tag der mündlichen Prüfung: 12. November 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Que le début est simple et beau! – Einleitung.....	3
1.1. Satan als leidender Schönling.....	3
1.2. Die Charakterisierung Satans in John Miltons <i>Paradise Lost</i> und die Relevanz der Arbeit.....	8
1.3. Aktualität des Themas.....	11
1.4. Klassizistisch, romantisch und/oder akademisch?.....	14
1.5. Quellenlage und Verlauf der Arbeit.....	15
2. Voyez jusqu'à quel degré d'extravagance les Diables-Bleus et le désespoir peuvent entraîner un poète. – Der Ursprung des schönen Satans in der britischen Malerei des 18. Jahrhunderts.....	19
2.1. Milton als Wegweiser des ‚Sublime‘ für die britische Literatur und Malerei des 18. Jahrhunderts.....	19
2.2. Der Connaisseur als tyrannischer Gott – Satan als marginalisierter Historienmaler.....	24
2.3. Satan und die Darstellung von Typen.....	40
3. Carrière de l'imagination; il n'y a que des fantaisies immortelles inspirées à de rares intervalles. – Ideologie und Ästhetik in romantisch-klassizistischen Phantasiewelten.....	54
3.1. Ein romantisches Leidenstheater.....	54
3.2. Romantischer ‚Ultra-Klassizismus‘.....	61
3.3. Der Pygmalion-Effekt.....	69
3.4. Der sexualisierte männliche Körper.....	74
3.5. Die Akademie als Tyrann.....	78
3.6. Kunst als Religion.....	87
4. Il me parut avoir grandi tout à coup, l'indignation avait doublé ses yeux et ses regards; il était beau. – Der romantisch-klassizistische Satan als Objekt der Sehnsucht.....	96
4.1. Flatters.....	96
4.2. Wiertz.....	100
4.3. J. Geefs.....	108
4.4. Cabanel.....	113
4.5. Greenough.....	115
4.6. Corti.....	118
4.7. Pollet.....	120
4.8. Bellver.....	121

5. Quoi! il ne tomberait pas! quoi ! il vivrait, il tuerait, il régnerait ! – Satan, Rebellion, Originalität und Elitismus.....	122
5.1. Marochetti.....	122
5.2. Feuchère.....	128
5.3. Wiertz.....	137
5.4. J. und G. Geefs.....	141
5.5. Geerts.....	147
5.6. Cabanel.....	148
5.7. Greenough.....	149
5.8. Stebbins.....	154
5.9. Corti.....	156
5.10. Pollet.....	159
5.11. Bellver.....	169
5.12. Albano.....	174
6. Ils étaient vaincus, peu m‘importait le reste. – Satan als einsamer Besiegter.....	175
6.1. Flaxman.....	175
6.2. Duseigneur.....	181
6.3. Feuchère/ Étex/ Carpeaux.....	182
6.4. G. Geefs.....	187
6.5. Pollet/ Perraud/ Préault.....	188
6.6. Albano.....	193
6.7. Wrubel.....	194
7. Il savait, comme tout le monde, la fin douloureuse – Fazit.....	199
8. Abbildungen.....	203
9. Literaturverzeichnis.....	284

1.

Que le début est simple et beau!¹

—

Einleitung

Satan als der leidender Schönling, Die Charakterisierung Satans in John Miltons *Paradise Lost*, Aktualität des Themas, Klassizistisch, romantisch und/ oder akademisch?, Quellenlage und Verlauf der Arbeit

1.1. Satan als leidender Schönling

Quoi qu'il soit un peu basané, Satan a vraiment fort bonne tournure; beau garçon et malheureux, il a tout ce qu'il faut pour inspirer de l'amour.²

In Théophile Gautiers Mysterienspiel *Une larme du Diable* (1839) bemerkt nicht nur die eben zitierte heilige Jungfrau Satans physische, aber auch charakterliche Attraktivität, die speziell auf seiner tragischen Seite beruht. Auch Gott kommentiert mehrfach Satans Schönheit und seine innige Liebe zu ihm vor dem Fall.³ Nun war Gautier weder der erste, der einzige, noch zwangsläufig der originellste, der Satan als tragischen, zerrissenen Verführer in Szene setzte, jedoch verbindet er sehr geschickt beliebte Topoi der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts miteinander. Ein Wettstreit zwischen dem Teufel und Gott spielt auf Goethes *Faust* und auf die Hiobsgeschichte an, nur dass der Teufel im Gegensatz zu Faust selbst versucht, ein Mädchen zu verführen. Auch geht es hier nicht um das Erlangen einer Seele, sondern Satan fordert von Gott, dass Éloa, ein weiblicher Engel, den Satan in die Hölle entführt hat, geläutert wird, wenn er den Wettstreit gewinnt. Somit verweist Gautier auf eines seiner Lieblingsgedichte⁴, nämlich *Éloa* des Poeten Alfred de Vigny, der diesen Engel und ihre Geschichte mit Satan als *Mystère* 1824 publizierte. Dieses Genre des Mysterienspiels hatte wahrscheinlich Byrons *Cain* (1821) wieder popularisiert.⁵ Wie in de Vignys Gedicht, ist Satan auch am Ende von Gautiers Mysterienspiel traurig darüber, dass er geliebt wird, aber anders als im Gedicht lässt er hier sogar von seinem Vorhaben ab, das Mädchen zu verführen, wodurch sie verdammt sein würde. Das hat zur Folge, dass Satan seinen Wettstreit verliert und wieder in die Hölle

1 Alle französischen Zitate in den Überschriften sind aus Alfred de Vignys *Stello* (siehe in im Text aufscheinender Reihenfolge Vigny 1841, S. 82, 9, 379, 189, 267, 278, 51).

2 Gautier 1839, S. 16.

3 Gautier 1839, S. 13, 92.

4 Gautier 1874, S. 163. Bénichou 2004 I, S. 336f.

5 Bénichou 2004 I, S. 335.

hinabsteigt. Und obwohl Gott ihm nicht verziehen hat, macht er Satan doch ein Geschenk:

„Satanas, vous avez été autrefois le plus beau de mes anges et celui que j’aimais le mieux ; tout déchu que vous êtes, vous conservez encore quelques vestiges de ce que vous avez été, et vous n’êtes pas totalement méchant. Cette larme que j’ai fait recueillir dans une coupe de diamant sera pour vous un breuvage précieux dont l’intarissable fraîcheur vous empêchera de sentir les flammes dévorantes de l’enfer ; elle vous vaudra mieux que le verre d’eau que vous demandiez. Félicitez-vous d’avoir perdu.“⁶

Diese Träne ist Satans eigene Träne, seine erste Träne. Sie ist eigentlich ein Zeichen seiner Menschlichkeit. Allerdings wird hier nicht die frohe Seite des Menschseins behandelt, sondern die dunkle, traurige.

Die ästhetischen Qualitäten des Leids verbunden mit physischer Schönheit sind weder in der Literatur noch in der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert eine Neuheit, allerdings nimmt die Darstellungsweise des ‚schönen Leidens‘ im 18. und 19. Jahrhundert exorbitante Ausmaße an, was durchaus in christlicher Tradition steht. Das schöne, melancholische, auch durchaus rührselige Leid, existierte neben dem schrecklichen, blutrünstigen Leid, welches allerdings erst in den 1820ern in Frankreich durch Maler wie Théodore Géricault und Eugène Delacroix in das Rampenlicht geriet. Es ist kein Zufall, dass das Leid – in welchem Schweregrad auch immer – im 18. Jahrhundert in Literatur und Kunst zunehmend populär wurde. Die Sichtbarkeit des Leids wurde größer, weil in theoretischen Abhandlungen unter anderem über das Phänomen geschrieben wurde, was diese Sichtbarkeit wieder erhöhte und es sich somit um ein Phänomen mit exponentiellem Steigerungspotential handelte. Die enorme Anzahl von Leiddarstellungen förderte dabei eine Spirale, in dem das dargestellte Leid immer gewalttätiger wurde. Dieser Umstand ist auch heute gerade im Bereich von Filmen und Videospiele zu beobachten.⁷

Satan ist im 18. und 19. Jahrhundert in den allermeisten Fällen weder ein Thema des Hässlichen, noch ein Thema des blutrünstigen Leids. Er ist der schöne Satan, der emotional leidet. In der Theorie war die Kombination von Leid und Schönheit eher selten, in der Praxis dafür häufig. Johann Joachim Winckelmann ist in der Kunsttheorie die Ausnahme in dieser Hinsicht, denn Leid und Schönheit sind bei ihm äußerst kompatibel. Seine Theorien zur altgriechischen Skulptur scheinen in dieser Arbeit immer wieder auf, da er von den meisten der behandelten Künstler rezipiert

⁶ Gautier 1839, S. 92.

⁷ Im Verlaufe des 20. und unseres beginnenden 21. Jahrhunderts nahm und nimmt die Anzahl der Filme und Videospiele, die explizite Gewalt zeigen, stetig zu. Das geschieht in nahezu allen Genres. Gerade im letzten Jahrzehnt fällt zudem auf, dass die Filme immer grauer werden, indem Filter verwendet werden, die das Bild farbloser erscheinen lassen, wohingegen die Filme beispielsweise in den 1970ern, 1980ern und 1990ern eher bunt und oft sogar schrill waren.

wurde.⁸ Winckelmann verband Sinnlichkeit, Schönheit und Formen von Tragik oder Leid mit Erotik, die durch das Medium Skulptur noch verstärkt wird, da die Unbeweglichkeit der Figuren eine Art „Freeze“-Frame darstellt und immer auch die Bewegung impliziert, die die Skulptur letztlich zum Leben erwecken könnte.⁹ Alex Potts merkt in seiner Monographie *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History* bereits in der Einleitung an, dass Winckelmann im ersten Teil seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) „ideal Greek beauty“ durch seine Auswahl der Vignette des vierten Kapitels *Von der Kunst unter den Griechen* „with violence and death“ in Zusammenhang bringt, da diese Vignette eine tote Frau in den Armen eines Mannes zeigt (Abb. 1).¹⁰ Die Gesten der beiden Figuren sind wie die des *Laokoon* (Abb. 2) erstaunlich raumgreifend, auch wenn die Gesichter im Gegensatz zu dem des *Laokoon* keine Unruhe zeigen. Potts gibt deutlich zu verstehen, dass Winckelmans Idealbeispiele um die Themen Gewalt, Schrecken und Schmerz kreisen, selbst wenn dies nur implizit geschieht.¹¹ Niobes Furcht zeigt sich laut Winckelmann durch ihre Erstarrung in einen Felsen, wobei die Ausdruckslosigkeit ihres Gesichts hier eine entscheidende Rolle spielt.¹² Dieses „Gleichgewicht des Gefühls“ sei laut Winckelmann eines der Hauptmerkmale des hohen Stils, wobei dieser der Grazie entbehrt und das „Reich unkörperlicher Ideen“ – und dennoch höchste Schönheit – ausdrücke.¹³ Diese Schönheit ist allerdings nicht sinnlich. Durch sinnliche Schönheit zeichne sich der schöne Stil aus, der mit Gefälligkeit operiert und zu dem Winckelmann den *Laokoon* rechnete.¹⁴ Diese Einordnung basiert sicherlich – trotz Winckelmans Zuordnung der Skulptur zur Klassik¹⁵ – auf dem hellenistischen Naturalismus und der Präsentation des sich windenden, nackten Körpers, der im Gegensatz zur Niobe voller Leben ist, ein Umstand, der für Skulpturen nicht selbstverständlich ist. Niobe ist in ihrer Erstarrung tot, Laokoon ist in seinem Todeskampf körperlich wie seelisch äußerst lebendig. Im dramatisch mit

8 Winckelmans Werke *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) und *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), die ägyptische, etruskische, griechische und römische Skulptur umfangreich erörtern, wurden recht zeitnah zu den original deutschen Publikationen in vielerlei Sprachen, darunter Italienisch, Französisch und Englisch, übersetzt und veröffentlicht (Irwin 1966, S. 24, 45. Potts 1994, S. 11, 13. Becker 1997, S. 4f).

9 Vgl. Potts 1994, S. 2.

10 Potts 1994, S. 2.

11 Potts 1994, S. 2-4. “Niobe [...] achieves a transcendent stillness through an excess of violence, in her case a terrifying suffering and fear that, according to Winckelmann, had reached such unbearable extremity that all signs of expression on her face were obliterated, leaving her transfixed in the cool forms of a pure, austere, almost absolute beauty.” (Potts 1994, S. 2f).

12 Winckelmann 1764, S. 170, 229.

13 Winckelmann 1764, S. 229, 231f.

14 Winckelmann 1764, S. 232f.

15 Potts 1994, S. 61.

zwei Schlangen ringende Laokoon versuchte Winckelmann, offensichtliche Gegensätze miteinander zu vereinen:

„The work already singled out in his early essay *On the Imitation of the Greeks* as the epitome of ‚noble simplicity and still grandeur‘ is the Laocoon [...], possibly the least calmly poised of the famous antiques of the period. In his later description of the statue in the *History of the Art of Antiquity*, what comes fore is not the poised struggle of a noble soul against adversity so much as a violent juxtaposition of beauty and pain.“¹⁶

Diese Wertschätzung der Verbindung von Schönheit und Leid war im Gegensatz zur Verbindung von Hässlichkeit und Leid durch die gerade im 18. Jahrhundert weitläufig diskutierten Theorien des Erhabenen abgesichert, die – bis auf Burke – das Schöne als Teil des Erhabenen zulassen.

Auch wenn die leidenden – und in den meisten Fällen auch schönen – Figuren in der Skulptur des 19. Jahrhunderts nicht immer in dramatische Kämpfe mit dieser äußeren Kraft verwickelt sind, so sind sie doch durchweg im inneren Kampf mit sich selbst. Die Gewalt richtet sich oft nach innen, nicht nach außen. Es ist in der Skulptur, wie in der Malerei, die „[v]iolence de désespoir ou de la mélancolie, violence du désir, violence de la lutte, violence de la folie, violence de la mort“¹⁷. Dieser Kampf mit dem eigenen Selbst ist nirgendwo so akut und zahlreich wie in den Darstellungen Satans, was auch damit begründbar ist, dass Satan und sein gefallenes Heer, die christlichen Archetypen der Leidenden sind, die sich gegen Grenzen, die ihnen von Gott gesetzt wurden, auflehnten. Durch Satans Verschulden wurden die Menschen durch die Initiierung des Sündenfalls zu Leidenden, sodass es erst in zweiter Instanz Adam und Eva waren, denen das Leid ‚vererbt‘ wurde.

Satan, Lucifer, Teufel, Dämon, Genius des Bösen oder gefallene Engel. Diese Bezeichnungen wurden im 18. und 19. Jahrhundert synonym für *den* Widersacher, also Satan, verwendet. In dieser Arbeit wird abseits der Werktitel überwiegend die Bezeichnung Satan verwendet, da sie die häufigste war und zudem einen konkreten Eigennamen darstellt. Die Gestalt Satans war so weit verbreitet, dass sein „ombre gigantesque“ in der gesamten französischen Literatur des 19. Jahrhunderts lauerte „et apparaîtrait dans tout son horrible et redoutable beauté“.¹⁸ Die Künstler und Literaten trugen diesen Kampf mit sich und der Außenwelt im 18. und 19. Jahrhundert mit einer ungeheuren Energie aus, wobei die realen Manifestationen dieses Kampfes so unterschiedlich waren wie in der bildenden Kunst; die einen verzweifelten und litten melancholisch zurückgezogen – oder begingen Selbstmord, die anderen gaben den aktiven, gewaltsamen Kampf nie auf. Wieder andere konnten sich anscheinend zwar

16 Potts 1994, S. 4.

17 Font-Rélaux 2002 I, S. 59.

18 Maigron 1910, S. 186-189.

ideell mit diesen existentiellen Kämpfen identifizieren und verarbeiten sie in ihren Werken, waren biographisch aber eher weniger sichtbar von diesem Leid betroffen.¹⁹ Die Lust am Leid, ob sie nun physisch oder psychisch erlebt wurde, spielt eine ganz zentrale Rolle in dieser Arbeit, da gerade die Künstler- und Literatenkreise des 19. Jahrhunderts von dieser Lust bis in den letzten Winkel durchdrungen waren. Im Bereich der Skulptur – sowie der Malerei – waren die Wettbewerbsthemen für den französischen *Prix de Rome*, welcher ein mehrjähriges Stipendiat zur Künstlerausbildung in Rom darstellte, von 1805 bis 1857 zum Großteil leidender Natur. Meist wurden Todesszenen²⁰ oder Verletzungen²¹ gefordert, wobei auch Szenen der Trauer und des Verlusts²² sowie allgemeine Leidensszenen²³ gelegentlich vorkamen. Die Salons des 19. Jahrhunderts waren nicht nur in der Malerei voll von Gewalt, sondern auch in der Skulptur waren Leidende und Tote zahlreich vertreten, wobei dies auch für heutige MuseumsbesucherInnen gerade im Musée d’Orsay und im Louvre in Paris eindrücklich nachvollziehbar ist, da niedergestreckte, sich windende und verletzte Figuren die BetrachterInnen regelmäßig konfrontieren. Und bei diesen Exponaten handelt es sich um eine nur sehr begrenzte Auswahl dessen, was im 19. Jahrhundert ausgestellt wurde. Hierbei ist die Stilrichtung, die dem Kunstwerk heute zugeordnet wird, von keinerlei Bedeutung, da das Leid zwar jeweils anders kommuniziert wurde, aber es doch offensichtlich als Leid zu erkennen ist.

An der *École des Beaux-Arts* (und ihrer Vorgängereinstitution) in Paris gab es neben den üblichen großen Wettbewerben für den *Prix de Rome* auch noch seit 1760 einen vom Comte de Caylus ins Leben gerufenen *Concours de la tête d’expression*, der die

19Das soll nicht heißen, dass diese Personen nicht dennoch litten, auch wenn man es ihnen möglicherweise nicht anmerkte.

20 1805: *Évandre, tué en allant à la rencontre de son fils Pallas, est rapporté sur un brancard de branches rie chêne* (Duvivier 1857, S. 311), 1811: *Mort d’Épaminondas* (Duvivier 1857, S. 313), 1826: *Mort d’Orion* (Duvivier 1857, S. 320), 1828: *Mort d’Hercule* (Duvivier 1857, S. 321), 1829: *Mort d’Hyacinthe* (Duvivier 1857, S. 322), 1831: *Mort de Caton d’Utique* (Duvivier 1857, S. 322), 1832: *Capanée foudroyé sous les murs de Thèbes* (Duvivier 1857, S. 322), 1835: *Mort d’Ajax* (Duvivier 1857, S. 323), 1836: *Mort de Socrate* (Duvivier 1857, S. 324), 1843: *Mort d’Épaminondas* (Duvivier 1857, S. 327), 1844: *Pyrrhus tuant Priam* (Duvivier 1857, S. 327), 1850: *Mort d’Achille*, 1851: *Les Grecs et les Troyens se disputent dur le corps de Patrocle* (Duvivier 1857, S. 330).

21 1806: *Philoctète blessé quitte Lemnos* (Duvivier 1857, S. 311), 1814: *Achille blessé à mort retire la flèche de sa blessure* (Duvivier 1857, S. 315), 1819: *Énée blessé à la cuisse, guéri par Vénus* 1814: *Achille blessé à mort retire la flèche de sa blessure* (Duvivier 1857, S. 317), 1834: *Flagellation du Christ* (Duvivier 1857, S. 322), 1846: *Mézence blessé* (Duvivier 1857, S. 328), 1849: *Teucer blessé par Hector* (Duvivier 1857, S. 329), 1857: *Ulysse blessé à la chasse par un sanglier* (Duvivier 1857, S. 333).

22 1812: *Aristée déplore la perte de ses abeilles* (Duvivier 1857, S. 314), 1813: *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète les armes d’Hercule* (Duvivier 1857, S. 314), 1823: *Douleur d’Évandre sur le corps de son fils Pallas* (Duvivier 1857, S. 319), 1853: *Désespoir d’Alexandre après le meurtre de Clitus* (Duvivier 1857, S. 331).

23 1825: *Prométhée attaché au rocher* (Duvivier 1857, S. 320).

Schüler dazu motivieren sollte, Leidenschaften künstlerisch auszudrücken.²⁴ Das Interesse an diesen Köpfen wurde von den Arbeiten Charles le Bruns geweckt, wobei 1698, nach dem Tod des Künstlers, das Buch *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* herausgegeben wurde und das Werk am Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt rezipiert wurde.²⁵ Ein weiteres wichtige Werk mit dem Fokus auf Gesichter und deren Ausdruck sind Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1775), die seit Anfang des 19. Jahrhunderts auf Französisch zur Verfügung standen, in Frankreich infolgedessen in zahlreichen Editionen publiziert wurden und auch Schriftsteller wie Balzac, George Sand und Émilie Zola beeinflussten.²⁶ Es ist unschwer zu imaginieren, welche Leidenschaften beim *Concours de la tête d'expression* hoch im Kurs waren. Es waren die Leiden. Der Schmerz war 1811, 1820 und 1844 das Thema, das Entsetzen 1845, 1854 und 1864.²⁷ Es ist zu betonen, dass die dargestellten Leiden auf keinen Fall hässlich sein durften, denn ansonsten wären sie keine Wettbewerbsthemen einer Institution gewesen, in der das Hässliche keinen Platz hatte. Auch ist es bezeichnend für Satan, der in den bildenden Künsten gerade in der Skulptur des 19. Jahrhunderts eine der Hauptmanifestationen der Lust am Leid war, dass er nicht hässlich, sondern im Gegenteil äußerst schön dargestellt und seine Leiden(schaft) meist dezent aber dennoch kraftvoll ausgedrückt wurde.

Der schöne, leidende und sich auflehrende Satan diente dabei sowohl als Identifikationsfigur als auch die erotische Projektionsfläche, die als Idealbild des leidenden Rebellen und Freiheitskämpfers hofiert und angebetet wird, und dabei gleichzeitig den Narzissmus des Betrachters beziehungsweise des Lesers befriedigt. Laut dem in ganz Europa sehr erfolgreichen Roman *Corinne* (1807) und *De la littérature* (1800), beide Werke von Madame de Staël, ist das Leiden selbst ein Merkmal für das Genie des Leidenden,²⁸ was Satan als ideale Identifikationsfigur für den Künstlergenius prädestinierte. In *L'Émancipation de la Femme ou le Testament de la Paria* (1846) schrieb L'Abbé Constant, dass „Dieu n'a pas créé la douleur ; c'est l'intelligence qui l'a acceptée pour être libre“.²⁹ Dass Freiheit und Leid in einem Zug genannt werden, liegt vermutlich darin begründet, dass der Weg zur Freiheit immer ein Kampf ist. Im selben Werk wird auch Satan als Verfechter der Freiheit

24 Le Normand-Romain 1986 II, S. 42. Font-Rélaux 2002 II, S. 166.

25 Le Normand-Romain 1986 II, S. 43. Font-Rélaux 2002 II, S. 166.

26 Le Normand-Romain 1986 II, S. 43f. Font-Rélaux 2002 II, S. 166.

27 Le Normand-Romain 1986 II, S. 42. Font-Rélaux 2002 II, S. 166. Ein weiteres interessantes Thema aus dem Bereich der Leiden, welches bei dem Wettbewerb ausgeschrieben war, ist *Regrets dans l'esclavage* (Le Normand-Romain 1986 II, S. 42).

28 Bénichou 2004 I, S. 228. Wakefield 2007, S. 29.

29 Abbe Constant 1846, zitiert in: Bénichou 2004 I, S. 860.

rehabilitiert und gelangt nach einiger Diskussion mit Jesus und Maria wieder als Lucifer in den Himmel.³⁰ Auch der bedeutende französische Historiker Jules Michelet nennt Satan in seiner *Introduction à l'histoire universelle* (1831):

„Le principe héroïque du monde, la liberté, longtemps maudite et confondue avec la fatalité sous le nom de Satan, a paru sous son vrai nom.“³¹

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Freiheit offenbar lange mit Verhängnis gleichgesetzt wurde, weil Satans Freiheit einen hohen Preis hatte, nämlich das Exil. Auch bei Michelet ist die Freiheit an das heroische Leiden gekoppelt.³² Ende des 18. Jahrhunderts stilisierte bereits William Godwin, einer der bedeutendsten englischen Menschenrechtstheoretiker, Satan in *Political Justice* (1793) als Rebelle gegen Unterdrückung, der seine „torments with fortitude“ über sich ergehen ließ, gegen die er aber im selben Zug aktiv arbeitete.³³ In seinen *Inspirations poétiques* (1825) lässt der Graf Gaspard de Pons einen Satan zu Wort kommen, der sich als ewiges Opfer sieht, welches bis in alle Ewigkeit leiden muss, wobei auch Eigenverantwortung und eine gewisse Portion Freiwilligkeit ihren Anteil an Satans Leiden haben:

„— Satan! ô malheureux! quel feu me dévore !
Grâce un instant! Mais non, je brûle encore, encore.
Quoi! jamais! quoi! toujours! ni vivre, ni mourir!
— « Toi qui n'es pas 'Satan. tu parles de sonfl'ir !
» Jamais, toujours ! Eh bien! l'éternité , c'est l'être.³⁴
[...]
L'éternel assassin, l'éternelle victime :
- Victime d'un passé pour moi toujours présent,
Il Enveloppe de maux par un Dieu bienfaisant...
» Par lui ! Non, ce penser redouble encore ma rage :
- Non, mes maux sont à moi, mes maux sont mon ouvrage :
» C'est par ma volonté que je sonfl're aujourd'hui:
» Dieu me créa moins grand , mais plus heureux que lui.
[...]
» L'amour les consola : je n'altérai jamais“.³⁵

Die Quelle dieses multifunktionalen und teils vielleicht etwas seltsam anmutenden Idealbildes von Satan im 18. und 19. Jahrhundert stellt John Miltons Epos *Paradise Lost* (1667) dar.

30 Bénichou 2004 I, S. 859-861. Ein anderes Werk, wo Abbe Constant Satan mit weiblicher Hilfe rehabilitiert, ist *La mère de Dieu* (Bénichou 2004 I, S. 864).

31 Jules Michelet 1831, zitiert in: Bénichou 2004 I, S. 934.

32 Bénichou 2004 I, S. 937.

33 Newlyn 1993, S. 39.

34 Pons 1825, S. 169f.

35 Pons 1825, S. 173.

1.2. Die Charakterisierung Satans in John Miltons *Paradise Lost* und die Relevanz der Arbeit

Mit den Worten „Of Man’s first disobedience” beginnt das Epos und informiert den Leser somit in vier Worten zusammenfassend über die Gesamthandlung der Geschichte, den Fall der Menschheit. Zudem erhellen diese Worte auch den Grund, warum Satan nach dem Modell aus *Paradise Lost* in der Zeit der Aufklärung zunächst in intellektuellen Kreisen an Popularität gewann: Es war der Versuch, sich von etablierten Denk-, Lebensweisen und Hierarchieformen zu emanzipieren, was eine Verletzung des Status Quo darstellte und somit als Ungehorsam gegenüber etablierter Autorität ausgelegt werden konnte.

Im Zentrum des Geschehens stehen in *Paradise Lost* zu Beginn nicht, wie zu erwarten, Adam und Eva. Nicht mit ihrem Fall beginnt das Unglück auf Erden, sondern mit dem Fall der Engel, der in Buch I beschrieben wird:

„Th’ infernal Serpent; he it was whose guile,
Stirred up with envy and revenge, deceived
The mother of mankind, what time his pride
Had cast him out from Heaven, with all his host
Of rebel Angels, by whose aid, aspiring
To set himself in glory above his peers,
He trusted to have equalled the Most High,
If he opposed, and with ambitious aim
Against the throne and monarchy of God,
Raised impious war in Heaven and battle proud,
With vain attempt. Him the Almighty Power
Hurl’d headlong flaming from th’ ethereal sky,
With hideous ruin and combustion, down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamant chains and penal fire,
Who durst defy th’ Omnipotent to arms.”³⁶

Dieser kurze, metaphorisch sehr kraftvolle Auszug, fasst den Sturz der Engel prägnant zusammen, sowohl, was das Motiv der Rebellion angeht, als auch die dazugehörigen moralischen Implikationen. Die Rebellion Satans scheiterte und in ihrer Folge wurden Satan und die anderen Aufsässigen in die Hölle gestoßen. Das Geschehen verlagert sich daraufhin in die Hölle, die kurz beschrieben wird, bevor Satan eine Rede anstimmt, die an Beelzebub gerichtet ist. Ein Bestandteil dieser Rede ist die Betonung der eigenen Stärke:

„All is not lost – the unconquerable will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield.”³⁷

36 *Paradise Lost* I, 34-49.

37 *Paradise Lost* I, 106-108.

Satan wurde zwar besiegt, aber gebrochen ist er nicht. Er teilt Beelzebub seine Gedanken mit, unter anderem die unmissverständliche Feststellung „Better to reign in Hell than serve in Heaven.“³⁸ Spätestens an dieser Stelle fällt die mögliche positive Bewertung von Rebellion auf, je nachdem welchem Wertesystem der Leser anhängt. Da es im 18. und 19. Jahrhundert überwiegend um die bereits angeführte Emanzipation ging, ist es nicht verwunderlich, dass Rebellion von vielen tatsächlich als etwas Positives gewertet wurde. Ein weiterer möglicher Schluss aus der vorher zitierten Passage ist, dass Rebellion es wert ist, Privilegien zu verlieren, um andere zu gewinnen.

Im Weiteren erweckt Satan im Text seine gefallenen Legionen, die explizit als „Angel Forms“³⁹ und nicht als dämonische Monster beschrieben werden. Im Text befindet sich somit der Ausgangspunkt für die fast ausschließlich schöne Darstellung der gefallenen Engel im 18. und 19. Jahrhundert. Auch Satans Aussehen wird genau und zugleich offen beschrieben:

“He, above the rest
 In shape and gesture proudly eminent,
 Stood like a tower. His form had yet not lost
 All her original brightness, nor appeared
 Less than Archangel ruined, th’ excess
 Of glory obscured: as when the sun new-risen
 Looks through the horizontal misty air
 Shorn of his beams, or, from behind the moon,
 In dim eclipse, disastrous twilight sheds
 On half the nations, and with fear of change
 Perplexes monarchs. Darkened so, yet shone
 Above them all th’ Archangel: but his face
 Deep scars of thunder had intrenched, and care
 Sat on his faded cheek, but under brows
 Of dauntless courage, and considerate pride
 Waiting revenge. Cruel his eye, but cast
 Signs of remorse and passion [...]”⁴⁰

Dieser Abschnitt betont Satans dunkle Schönheit, die in den meisten bildlichen Darstellungen sogar als klassische Schönheit mit düsteren Anstrich verstanden wurde. Es handelt sich bei dieser Beschreibung um die Schlüsselstelle für die Interpretation Satans und der gefallenen Engel in der bildenden Kunst, wobei sie auch von Literaten als besonders herausragend angesehen wurde. William Wordsworth und William Hazlitt waren beispielsweise sehr enthusiastisch bezüglich dieser Textstelle voller „beauty“, „grandeur“, „pathos“, „sense of irreparable loss, or never-ending, unavailing regret“.⁴¹

38 Paradise Lost I, 263.

39 Paradise Lost I, 422.

40 Paradise Lost I, 589-605.

41 William Hazlitt vor 1808, zitiert in: Newlyn 1993, S. 58.

In der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts wurden Satan und seine gefallenen Engel schließlich als jung, gutaussehend, rebellisch, geheimnisvoll und/ oder melancholisch interpretiert. Diese Adjektive beschreiben aus unserer heutigen Sicht den typischen Antihelden – und den typischen Romantiker. Im 18. Jahrhundert war dies eher der Antiheld, der nach Freiheit strebt und im 19. Jahrhundert eher der tragische Antiheld der Romantik, wo sich Optimismus und Tatendrang der Aufklärung mittlerweile in Pessimismus und die Glorifizierung einer Opferrolle verkehrt hatten – oder aber um der Rebellion willen rebellierte wurde. Beiden Typen gemein sind – wie zu erwarten – das Leid aber auch die Leidenschaft, die sowohl von außen angefacht wurde als auch von innen kam. Selbst Thomas Mann galt diese Lebensform des Antihelden, die der des Künstlers und Poeten entsprach, im 20. Jahrhundert noch als „heiliges Martyrium“.⁴² Und obwohl Milton nicht der einzige war, der sich im 17. Jahrhundert mit Satan als handelnden Antihelden beschäftigte, war *Paradise Lost* doch das Werk, was in der Folgezeit am intensivsten rezipiert wurde.⁴³ Denn *Paradise Lost* hinterließ einen starken Eindruck bei den Lesern des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere was die Vermittlung von Emotionen durch Satan anging, der von Milton als besonders mitreißender Charakter gestaltet wurde.

Satan wurde vor Miltons *Paradise Lost* vermutlich überhaupt nicht als wirkliche Persönlichkeit aufgefasst, sondern als *reine* Projektionsfläche, ganz der hebräischen Übersetzung Satans nach, die schlicht ‚Gegenspieler‘ oder ‚Feind‘ heißt⁴⁴. Häretiker waren ganz vorn auf der Liste dieser Gegenspieler, der Teufel selbst laut Augustinus machtlos.⁴⁵ Der Teufel wurde in der bildenden Kunst selten dabei gezeigt, wie er grausam und böse ist; das taten die Menschen, die von ihm beeinflusst wurden.⁴⁶ Satan war immer nur der ‚Redner‘, nicht der ‚Macher‘. Die bösen Menschen waren Realität, der Teufel als physische Entität eher nicht.⁴⁷ Stattdessen war er „an abstraction“.⁴⁸ Andere handelten immer für ihn als Surrogat – auch in den Faust-Geschichten. Die Ausnahme ist die Rebellion im Himmel, der darauffolgende Krieg und die Ereignisse bis zum Sündenfall, die bei Milton als Epos beschrieben werden.

42 Thomas Mann: *Zauberberg* (1924), zitiert in: Maaz 2008, S. 13.

43 Das Thema des rebellischen Satans als ernst zu nehmender Gegner Gottes wurde gerade im Drama einige Male aufgegriffen. Dabei handelt es sich beispielsweise um die Tragödie *Adamus Exil* (*Adam im Exil*, 1601) von Hugo Grotius, einige der *Corpus Christi* Stücke von Pedro Calderón de la Barca und *Lucifer* (1654) von Joost van den Vondel. Lucifers literarische Charakterisierungen zur Zeit Miltons erörtert Ursula Müller in *Die Gestalt Lucifers in der Dichtung vom Barock bis zur Romantik* (Müller 1940, S. 12-50).

44 Link 1995, S. 19.

45 Link 1995, S. 24.

46 Link 1995, S. 130.

47 Link 1995, S. 145f, 201f.

48 Link 1995, S. 193.

Man kann im 18. und 19. Jahrhundert von einem „Milton cult“ reden, dessen göttliche Verehrung des Autors für 100 Auflagen von *Paradise Lost*, allein von 1705-1800 sorgte, sodass das Werk in Zirkulation mit der Bibel konkurrierte.⁴⁹ Das liegt primär an Satans komplexer psychischer Verfassung, die trotz seines Status als himmlisch-höllisches Wesen so menschlich ist, dass der Leser sich leicht in ihn hineinversetzen kann. Und auch wenn Satan von Milton nicht als Hauptakteur des gesamten Epos intendiert war, überschattet sein Glanz die anderen Charaktere. Emotional verletzt durch seinen Fall, zieht es Satan zur Erde, um sich dort an Gott zu rächen, indem er versucht, die Erde für sich und die gefallenen Engel zu vereinnahmen. Dies tut er, indem er Eva verdirbt, was schlussendlich zum Fall der Menschheit führt. Satans Rolle in *Paradise Lost* ist mehrdeutig und ambivalent. Er tut Böses, jedoch nicht um der Bösartigkeit willen. Er tut Böses aus persönlichem Leid und Trauer. Er hat seinen eigenen Kampf um das Paradies, welches für ihn der Himmel darstellte, verloren und deshalb möchte er Eva und Adam ihr Paradies entreißen. Satan leidet und daher sollen auch alle anderen leiden. Dass Satan als tragischer Held gefeiert wurde, liegt auch daran, dass überwiegend die ersten beiden Bücher von *Paradise Lost* rezipiert wurden, in denen Satan noch nicht ganz so stark in seine Intrigen verstrickt ist.⁵⁰

1.3. Aktualität des Themas

Nachdem die Menschheit von der verbotenen Frucht des Baumes des Wissens gegessen hatte, manifestierte sich die Selbsterkenntnis. Diese kam allerdings zu einem hohen Preis. Der selbstbewusste Mensch wurde aus seiner Einheit mit der Natur, der materiellen Welt, herausgerissen. Im Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts kann man diese Selbsterkenntnis als Selbsterkenntnis der Aufklärung interpretieren, wo bewusst der Samen der (vermeintlichen) Freiheit gesät wurde. Freiheit wurde zum Ideal, war aber faktisch in reinster Form nicht erreichbar. Georg Friedrich Wilhelm Hegel stellt während der 1830er Jahre in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* Kunst und Freiheit in den Kontext von Bedürfnissen, Erlangen von Befriedigung und Zufriedenheit.⁵¹ Laut Hegel ist Freiheit das Ziel eines jeden Individuums und das Bedürfnis nach Freiheit übersteigt dabei alle anderen Bedürfnisse.⁵² Ein Konzept von und ein Bedürfnis nach Freiheit zu haben – im rationalen Sinn – reicht allerdings niemals aus, weil dieses Bedürfnis einseitig und

49 Newlyn 1993, S. 4, 19, 23. Das Werk wurde sogar mit der Bibel verglichen (Newlyn 1993, S. 54).

50 Vgl. Pointon 1970, S. 96f.

51 Hegel 1966, S. 100-108.

52 Hegel 1966, S. 104.

ohne Befriedigung ist.⁵³ Diese Befriedigung könne über die Erfahrung von Freiheit in der objektiven Welt erlangt werden, da diese Erfahrung das Objektive subjektiviere.⁵⁴ Freiheit sei zudem keine Naturgegebenheit, sie müsse durch das Transzendieren von einem rein subjektiven, rationalen, inneren Selbst zu einem sinnlichen Selbst, was in der objektiven Welt zu Hause ist, aktiv erlangt werden.⁵⁵ Je stärker die Unzufriedenheit mit der derzeitigen Lebenssituation, desto stärker ist die Unruhe, die Trauer und die Negativität einer Person.⁵⁶ Der subjektive Willen, die Bedürfnisse, die Ideen wollen in der objektiven Welt reflektiert werden.⁵⁷ Je weniger das erreicht werde, desto wahrscheinlicher sei die mentale und physische Zerstörung des Subjekts.⁵⁸

Auch wenn Potts Hegel nicht zitiert, sieht er dieses Denkmuster auch in den Analysen Winckelmanns zur antiken Skulptur:

„His more dramatic readings of the male nude, such as the Laocoon [...] and the Apollo Belvedere [...], suggest the darker aspect of this fantasy of an absolutely free subjectivity. We see the violence implicit in the idea of an ideally free self once it has to engage with the world around it. Conflict becomes the condition of its existence. Its total autonomy is asserted through a violent struggle that can come to an end only with death or withdrawal in narcissistic isolation.“⁵⁹

Dieser Konflikt des Subjekts mit der Außenwelt ist allen Lebewesen inhärent. Allerdings sind menschliche Wesen wahrscheinlich die einzigen, welche diesen Konflikt bewusst reflektieren. Potts legt nahe, dass Winckelmann jenen Konflikt möglicherweise auch in der antiken Skulptur sah, womit er eine Brücke von der antiken Kunst in seine Gegenwart schlug. Nicht nur Potts streicht den im 18. und 19. Jahrhundert als besonders akut empfundenen Konflikt zwischen subjektiver Freiheit und objektiver Beschränkung heraus. Auch Louis Maigron, Frederik Leen und Dominique Marechal betonen beispielsweise die Thematisierung des Konflikts des Individuums mit seiner Umwelt.⁶⁰ Zwi Weblowsky sieht diesen Konflikt auch in Miltons *Paradise Lost* angelegt, nämlich „our (Greek and unregenerate) aspiration towards new and higher levels of existence, our human battle against heavy and indifferent odds“.⁶¹ Aus genau diesem Konflikt und der bewussten Beschäftigung mit diesem ergebe sich die Moderne⁶². Hinzu kommt, dass im 18. und 19. Jahrhundert die

53 Hegel 1966, S. 104-106.

54 Hegel 1966, S. 105f.

55 Hegel 1966, S. 105-107.

56 Hegel 1966, S. 107.

57 Hegel 1966, S. 105.

58 Hegel 1966, S. 107.

59 Potts 1994, S. 5.

60 Maigron 1910, S. 4f. Leen 2005, S. 9. Marechal 2005, S. 13.

61 Weblowsky 1952, S. XV, siehe auch Weblowsky 1952, S. 79.

62 Leen 2005, S. 9.

expandierenden und sich industriell entwickelnden Großstädte Englands mit ihrem „invasive noise and confusion created by industrial excess“ oft mit der Hölle in *Paradise Lost* verglichen wurden,⁶³ was bei der überall zunehmenden Industrialisierung auch andere europäische Großstädte betraf. Der Stadtmensch der Klassischen Modernen fand sich nun also wirklich in einem ähnlichen Setting wieder, in welchem Satan in *Paradise Lost* lebte, – nämlich einem unangenehmen. Abgesehen von unseren Städten, die in der westlichen Welt weniger schmutzig sind als um 19. Jahrhundert, hat sich an unserer Lage nicht viel geändert. Geld und Engstirnigkeit gehören immer noch zu den Hauptkontrollmitteln von Gesellschaften, wobei wir heute global mehr denn je von politischen Unruhen und der Tyrannei der Großkonzerne geplagt sind, eine Entwicklung, die seit dem 18. Jahrhundert rasch voranschritt. Die hinzugekommene, zunehmende digitale Überwachung, die sich mittlerweile durch alle Lebensbereiche zieht, sofern man ein internetfähiges Gerät hat, ist enorm. In *Paradise Lost* überwachen die Engel die Menschen, in unserer heutigen Zeit sind es Staaten und Konzerne. Auch dies ist ein Grund, warum die Auseinandersetzung mit Satan immer noch für den westlich geprägten Menschen so spannend ist, obwohl die Religiosität tendenziell zurückgeht und die Existenz eines Teufels als tatsächliche Entität zumindest im europäischen Raum vielerorts angezweifelt wird. Auch dies ist eine sich seit dem späten 18. Jahrhundert beschleunigende Entwicklung. Der im 18. Jahrhundert über Miltons Satan geprägte zwiespältige Archetyp des rebellischen, schönen Antihelden ist immer noch aktuell. Auch wenn er sich mittlerweile weniger in der bildenden Kunst finden lässt, so sind Filme und Videospiele voll von diesem Typus, mit dem auf diese Art und Weise viele Millionen Menschen tagtäglich konfrontiert werden. Satan fungiert immer noch als Schatten unserer selbst.

Daher ist es umso wichtiger, Satan in der bildenden Kunst zu der Zeit zu behandeln, in der der Grundstein für unser heutiges Staats-, Gesellschafts- aber auch Unterhaltungssystem gelegt wurde. Kunst sagt nicht nur etwas über die Gesellschaft an sich aus, in der sie entsteht, sondern auch über die Lenkung dieser Gesellschaft mittels Kunstwerke durch Künstlerausbildung, Ausstellungsconfigurationen und Kunststile.

In dieser Arbeit geht es darum, im gesamteuropäischen Kontext zu zeigen, dass Satan im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend an Negativität verlor und sich gerade die Künstler und Poeten, die Aristokraten aber auch eine ungeheure Masse an jungen

⁶³Newlyn 1993, S. 20.

Mitgliedern der Bourgeoisie mit Satan als heroischem Opfer solidarisierten und sogar identifizierten, sofern er der attraktive Antiheld war. Dabei überwogen die schönen Darstellungen Satans im 18. und 19. Jahrhundert sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei deutlich. Die plastischen Medien sind dabei in ihrer Schnelligkeit der Informationsvermittlung der Literatur überlegen. Es besteht insbesondere Forschungsbedarf bezüglich der Rolle der skulpturalen Satansdarstellungen als Materialisation dieses Phänomens. Die zwei auffälligsten Grundtendenzen in Bezug auf die Darstellungsform Satans sind die heroische und die melancholische Variante. Diese beiden Typen kommunizieren verschiedene Aussagen, wobei auch die einzelnen Kunstwerke jeweils innerhalb beider Kategorien untereinander unterschiedliche Schlüsse zulassen, je nachdem, wie sie sich in den Details unterscheiden. Das liegt daran, dass sich Satan thematisch für die Auseinandersetzung mit vielen Themen vom 18. bis in das frühe 20. Jahrhundert eignete, da er in der christlich geprägten westlichen Welt als Archetyp des modernen Menschen überhaupt gesehen werden kann.

1.4. Klassizistisch, romantisch und/oder akademisch?

Es ist von essenzieller Bedeutung, die Skulptur auch im Spannungsfeld des Neo-Klassizismus, der Romantik und des Akademismus zu diskutieren, da es sich bei diesen Konstrukten nicht nur um Stile, sondern auch um Ideologien handelt. Als Epochenbegriffe sind sie jedoch nur in sehr geringem Umfang treffend und viel zu ungenau, weil sich eine Kunstepoche der Romantik oder des Neo-Klassizismus zeitlich nur schwer festlegen lässt und nie eine Homogenität im Bereich der künstlerischen Ausdrucksformen bestand. Romantik und Neo-Klassizismus unter anderem als stilistische sowie ideologische *Tendenzen* zu betrachten, ist jedoch notwendig, da die Werke in einem öffentlichen Umfeld präsentiert wurden, das heißt in verschiedenen Salons und auf Weltausstellungen, wo dieses Spannungsverhältnis in der öffentlichen Diskussion eine bedeutende Rolle spielte, die Grenzen jedoch selbst damals nicht immer eindeutig klar waren. Außerdem erleichtern diese Sammelbezeichnungen die Erörterung von bestimmten künstlerischen Entwicklungen, wobei klassizistisch und romantisch die für das Thema relevanten Grundtendenzen darstellen, die einander jedoch keineswegs ausschließen. Rosenblum merkte 1967 an, dass die Stile vieler so genannter neo-klassizistischer Künstler, „Fuseli and David, Carstens and Girodet, Sergel and Greenough, Schinkel and Nash“, so unterschiedlich waren, dass nach Sigfried Giedeon eher der Begriff

„Färbung“ anstatt Stil angebracht wäre.⁶⁴ Alle nach Rosenblum zitierten Künstler, hatten stilistische oder thematische Elemente in ihrer Kunst, die wir heute als romantisch bezeichnen würden.

Versuche, ‚die Romantik‘ als Epoche eindeutig zu definieren, waren und sind nicht befriedigend, zumal sich ‚die Romantik‘ nicht nur regional unterschiedlich äußerte, sondern sich selbst die zeitgenössischen Vorstellungen darüber schnell änderten. Gerade in Frankreich war die Kunst, die man als romantisch bezeichnete, sehr literarisch⁶⁵, das heißt basierte auf zeitgenössischer Literatur, insbesondere den Werke Byrons, oder auf wieder in Mode gekommenen Klassikern aus der Renaissance oder auch Miltons *Paradise Lost*. Die Begriffe klassisch, klassizistisch und neo-klassizistisch werden in dieser Arbeit weitestgehend synonym verwendet, wobei klassisch eher eine antikisierende Ästhetik im Allgemeinen beschreibt, klassizistisch und neo-klassizistisch ein Kunst-System, was stark stilistisch und ideologisch reglementiert ist. Der Akademismus wiederum, der prinzipiell vom Klassizismus und der Romantik unabhängig ist, ist darum bemüht, die Art der Kunstproduktion und deren Ansehen sowohl unter Künstlern als auch in der breiten Öffentlichkeit zu kontrollieren. Sein Hauptaugenmerk liegt auf einer strengen Einhaltung von formalen und inhaltlichen Regelsystemen mit starkem Fokus auf der Nachahmung der Alten Meister. Auch wenn der Klassizismus gemeinhin mit dem Akademismus verbunden wird, so war dies historisch gesehen nur in bestimmten Zeiträumen der Fall. Der Gesamtzeitraum von etwa 1740 bis 1902 wird in dieser Arbeit vollständig unter den Aspekten des Neo-Klassizismus, der Romantik und des Akademismus behandelt, insofern er für den schönen Satan in der bildenden Kunst mit dem Hauptaugenmerk auf der Skulptur relevant ist.

1.5. Quellenlage und Verlauf der Arbeit

Als Quellen dieser Arbeit dienen in erster Linie die Kunstwerke selbst, die großteils durch zeitgenössische Quellen in ihre Zeit eingeordnet und gedeutet werden. Dazu gehören im 18. und 19. Jahrhundert Kunst-Theorie, Salon-Kritiken, nicht zuletzt da „the critic claims to speak of the mass of public opinion“⁶⁶, Berichte zu den Weltausstellungen, Künstlerbiographien, zeitgenössische gesellschaftlichen Abhandlungen über das Leben im 19. Jahrhundert, Briefe sowie zeitgenössische Lyrik und Prosa. Neben dem häufigen Auftreten in der bildenden Kunst, bleibt die

64 Rosenblum 1967, S. 4, 4 Fußnote 3.

65 Easton 1964, S. 47. Brooke 2000, S. 7f.

66 Vgl. Wakefield 2007, S. 93.

literarische Präsenz von Satan weiterhin dominant.⁶⁷ Ob die rezipierten biographischen Anekdoten über die einzelnen Künstler wirklich den damaligen Gegebenheiten entsprechen, ist für diese Arbeit zweitrangig, da ihr Wert vor allen Dingen darin besteht, dass sie uns über eine Art Künstler- und Poetentypus unterrichten, der im 19. Jahrhundert allgegenwärtig war und dabei sogar die Idealnorm der Künstler, Poeten und ihrer Bewunderer darstellte. Diese Arbeit beleuchtet allerdings nicht alle charakterlichen Seiten der Künstler, die sich mit Satan in der Skulptur und in der Malerei auseinandersetzten, da es hier um die Untersuchung von bestimmten Typmerkmalen geht, die die Künstler teils natürlicherweise von vornherein mit sich brachten, aber auch darum, dass bestimmte Charaktermerkmale zu Modeerscheinungen wurden, die es nachzuahmen galt, falls man diese nicht natürlicherweise aufwies. Als Quellen des 20. und 21. Jahrhunderts dienen überwiegend allgemeine Werke zur Skulptur des 19. Jahrhunderts, in denen die in dieser Arbeit untersuchten Skulpturen immer wieder auftauchen. Außerdem sind Publikationen, die sich mit den Phänomenen der Romantik und den französischen Salons beschäftigen, reich an verwertbaren Informationen. Die untersuchten Gemälde und Zeichnungen sind zudem in Künstlermonographien und Ausstellungskatalogen zu finden.

Die Einteilung dieser Arbeit erfolgt unter dem Gesichtspunkt thematischer Aspekte, die bei der Untersuchung des schönen Satans in der Skulptur des 19. Jahrhunderts besonders auffällig sind. So werden die einzelnen Kunstwerke in Etappen bearbeitet, die sich auf das jeweilige Überthema des Kapitels fokussieren. Die Kunstwerke, bei denen mehrere Themen relevant sind, werden entsprechend in mehreren Kapiteln unter dem jeweils relevanten Aspekt behandelt. Innerhalb der einzelnen Kapitel ist die Anordnung der einzelnen Kunstwerke chronologisch.

Im Kapitel *Voyez jusqu'à quel degré d'extravagance les Diables-Bleus et le désespoir peuvent entraîner un poète - Der Ursprung des schönen Satans in der britischen Malerei des 18. Jahrhunderts* geht es um den Beginn der langen Geschichte von schönen Satansdarstellungen ab dem 18. Jahrhundert. Der schöne Satan tauchte in Großbritannien nämlich als erstes in der Historienmalerei auf. Die Untersuchung dieser Gemälde und einiger Zeichnungen ist in Hinblick auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Werken aus dem 19. Jahrhundert wichtig. Dazu zählen sowohl formale als auch thematische Gesichtspunkte. Zudem

⁶⁷ Auch bei anderen Themen überschneiden sich in Frankreich Kunst und Literatur von etwa 1800 an, nämlich „moonlit castles, stormy seas, knights in amour and pale, ashen maidens in distress on the verge of suicide“ (Wakefield 2007, S. 107).

vollzog sich etwa zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein Mediumswechsel. Im 18. Jahrhundert war der schöne Satan ausschließlich in Malerei und Graphik präsent, im 19. Jahrhundert kommt die Skulptur hinzu und konkurriert mit der Malerei, in der der schöne Satan nur noch vereinzelt vorkommt. Zunächst wird der im 18. Jahrhundert noch besonders wichtige Bezug zu Milton analysiert, der in Kunst- sowie Literaturtheorie in Großbritannien für das Konzept des Erhabenen eine wichtige Wegweiserrolle spielte. Außerdem wird das Spannungsfeld zwischen Connaissanceur und Historienmaler mit überwiegend neo-klassizistischer Färbung erörtert, welches eng mit der Darstellung Satans in der britischen Historienmalerei zusammenhängt. Als abschließender Teil des Kapitels wird untersucht, inwiefern Satan ein Individuum oder einen Typus verkörpert, ein Thema, welches sich in der Skulptur des 19. Jahrhunderts fortsetzte.

Im Kapitel *Carrière de l'imagination; il n'y a que des fantaisies immortelles inspirées à de rares intervalles. – Ideologie und Ästhetik in romantisch-klassizistischen Phantasiewelten* geht es um den geistesgeschichtlichen Hintergrund, vor dem die Satansdarstellungen entstanden sind. Zur Einstimmung auf die später behandelten Skulpturen und einige wenige Gemälde wird erörtert, welche Merkmale der Romantik für die zu besprechenden Werke relevant und notwendig sind. Daraufhin wird das Phänomen des von mir so genannten „romantischen Ultra-Klassizismus“ beleuchtet, welches verbreiteter war, als man meinen mag. Damit zusammen hängt die anschließend thematisierte Sexualisierung von Skulpturen allgemein und im Speziellen die des jungen, männlichen und oft passiven Körpers. Es folgt die Erörterung der Problematik der akademischen Künstlerausbildung und die restriktive Wirkung, die sie auf die jungen Künstler ausübte, bevor die Kunstreligion des 19. Jahrhunderts beschrieben wird.

Im Kapitel *Il me parut avoir grandi tout à coup, l'indignation avait doublé ses yeux et ses regards; il était beau. - Der romantisch-klassizistische Satan als Objekt der Sehnsucht* geht es um Satan als ästhetisches wie ideologisches Phänomen eines romantischen Klassizismus- sowie einer klassizistischen Romantik-Auffassung, wobei es sich bei den zu besprechenden Werken bezeichnenderweise meist um Figuren handelt, die genau dann eher klassizistisch sind, wenn man sie mit eher romantischer Färbung erwarten würde und umgekehrt. An Hand der konkreten Satansdarstellungen wird erläutert, inwiefern einige Trends des vorherigen Kapitels im Zeitraum von 1827–1877 in den untersuchten Skulpturen und einigen Gemälden

widerspiegeln. Dabei spielt in vielen Fällen noch direkte Antiken-Rezeption eine Rolle.

Im Kapitel *Quoi! il ne tomberait pas! quoi ! il vivrait, il tuerait, il régnerait ! - Satan, Rebellion, Originalität, Elitismus und Einsamkeit* geht es im Zeitraum von 1831–1893 zunächst um die Darstellungen des schönen Satans im Zusammenhang mit der Rebellion der Künstler und deren Anhänger gegen Kunstestablishment und Gesellschaft. Inwiefern eignen sich die Werke als Symbol ihres Kampfes? Es wird des Weiteren untersucht, inwiefern die Bildhauer in Kunstestablishment und Gesellschaft eingebunden oder ausgeschlossen waren. Es wird beleuchtet, welche Rolle der Akademismus spielte und wie er sich veränderte. Das Phänomen der Kunst als Religion steht mit der Künstler-Rebellion, der Originalitäts-Frage und dem ersehnten Elitismus von Künstlern, Poeten, Aristokraten aber auch der Bourgeoisie in engem Zusammenhang. Unter dem Aspekt des Elitismus wird zudem dargelegt, wer die Skulpturen kaufte oder in Auftrag gab. Sofern relevant wird bei den einzelnen Werken auf künstlerische Vorbilder und etwaige Nachwirkungen eingegangen.

Das Kapitel *Ils étaient vaincus, peu m'importait le reste. - Satan als Besiegter* steht als letztes Kapitel von 1820-1902 im Zeichen der Niederlage. Im Fokus stehen dabei sowohl einige Skulpturen des 19. Jahrhunderts, die Satan in der klassischen Konstellation mit Michael zeigen, als auch ein Werk, welches eine notwendige Korrektur auf Grund von kontroverser Ikonographie der ursprünglichen Skulptur darstellt. Zudem werden Verzweiflung, Wahnsinn und Melancholie als inhärente Merkmale des Themas anhand mehrerer Beispiele erörtert. Dabei gilt die Aufmerksamkeit auch einigen anderen einsamen Leidensgenossen Satans die in der Skulptur eng mit den Darstellungen des gefallenen Engels zusammenhängen.

Aus dem so gewebten Teppich entsteht dabei ein Gesamtmuster, welches schließlich im Kapitel *Il savait, comme tout le monde, la fin douloureuse – Fazit* zusammenhängend ausgebreitet wird und so mit der Zusammenfassung der Erkenntnisse die Arbeit abschließt.

2.

**Voyez jusqu'à quel degré d'extravagance les Diables-Bleus et le
désespoir peuvent entraîner un poète.**

—

**Der Ursprung des schönen Satans in der britischen Malerei des 18.
Jahrhunderts**

Milton als Wegweiser des ‚Sublime‘ für die britische Literatur und Malerei des 18. Jahrhunderts, Der
Connaisseur als tyrannischer Gott, Satan als marginalisierter Historienmaler, Satan und die
Darstellung von Typen

**2.1. Milton als Wegweiser des ‚Sublime‘ für die britische Literatur und Malerei
des 18. Jahrhunderts**

Es ist nicht verwunderlich, dass der persönliche und nicht abstrakte Satan im 18. Jahrhundert in Großbritannien auftauchte, da im Lande Miltons zu dieser Zeit eine (Wieder-)Verehrung des Autors auch in größeren Teilen der gebildeten Bevölkerung einsetzte, die sich gar zu einem Kult wandelte und sich mit der Zeit auch auf Festlandeuropa ausweitete.⁶⁸ Der schöne Satan zeigte sich in den 1730ern zunächst in Großbritannien in dem sich langsam formenden künstlerisch-literarischem Umfeld, aus dessen Mitte später die Royal Academy of Arts in London gegründet werden sollte. Zu diesem Zeitpunkt war Satan explizit mit Miltons *Paradise Lost* verknüpft, sowohl in der literarischen als auch in der bildnerischen Auseinandersetzung mit diesem Werk, wobei die literarischen Abhandlungen zunächst literaturtheoretischer Natur waren. Aber die „almost incestuous relationship which linked painting and literature in the nineteenth century“, wie David Wakefield es in *The French Romantics* beschreibt,⁶⁹ entwickelte sich bereits im 18. Jahrhundert in Großbritannien zwischen Miltons *Paradise Lost* und der Kunsttheorie zur Malerei.

Bevor Satan zu einem Hauptakteur in der bildenden Kunst wurde, war Miltons *Paradise Lost* im Allgemeinen und Miltons Satan im Speziellen das Musterbeispiel für das Erhabene (sublime) in der Literaturtheorie oder der Ästhetik, sei es bei Joseph Addison, Nicolas Boileau-Déspreaux, Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, Johann Georg Sulzer, Immanuel Kant oder Edmund Burke. Addisons Essays in *The Spectator* waren schon 1712 „the beginnings of the sublime cult“.⁷⁰ Eingang in die Kunsttheorie, die sich mit der malerischen beziehungsweise

68 Pointon 1970, S. 39.

69 Wakefield 2007, S. 105.

70 Newlyn 1993, S. 49.

bildhauerischen Praxis auseinandersetzte, fand das Epos beispielsweise bei Jonathan Richardson Sr, Joshua Reynolds, James Barry, John Opie, Heinrich Füssli und John Flaxman. Man kam im 18. Jahrhundert in England gar nicht umhin, als Künstler und/oder Intellektueller mit *Paradise Lost* konfrontiert zu werden.

Die bereits anfangs zitierten ersten Worte des Epos sind, um sie noch einmal in Erinnerung zu rufen, nämlich „Of Man’s first disobedience“⁷¹. Es ist bemerkenswert, wie sich mit einer leichten Abänderung der Worte der Grundstein für die Kunst des langen 19. Jahrhunderts legen lässt. Es ist die Zeit ‚of Artists‘ first disobedience‘. Natürlich gab es auch vorher Künstler, die sich nicht an das gängige Decorum hielten. Jedoch lag die Künstlerausbildung zu jener Zeit in der Regel noch in der Hand von Künstlerwerkstätten und Zünften und nicht von Kunstakademien, deren ideologischer Hintergrund eine absolutistische Monarchie war und die gezielt auf eine Vereinheitlichung der Kunst hinarbeiteten. Natürlicherweise hatte sich dieser Ungehorsam der Künstler im 18. und 19. Jahrhundert aus dem erwarteten Gehorsam gegenüber gewissen Reglementierungen entwickelt, die zugegebenermaßen nicht allein durch die Kunstakademien aufgestellt wurden. Auch die Käuferschaft von Gemälden hatte tendenziell einen anderen Geschmack als die Künstler selbst, welche nach ihren Inklinationen in erster Linie Historienmalerei schaffen wollten – ob nach bestimmten Mustern oder nicht.

Zu Beginn befinden wir uns im direkten Kreise William Hogarths. Hier war auch einer der ersten Milton-Forscher überhaupt zugegen, nämlich Jonathan Richardson Sr, der nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller war. Zu dieser Gruppe von bedeutenden britischen Künstlern und Schriftstellern, der Hogarth und Richardson Sr angehörten, zählten auch Francis Hayman, Thomas Gainsborough, Hubert François Gravelot sowie unter anderem der Schriftsteller Henry Fielding und der Schauspieler David Garrick.⁷² Richardson las im *Slaughter’s Coffee House* regelmäßig Passagen aus seinem Werk *Explanatory Notes and Remarks on Milton’s ‘Paradise Lost’ with the Life of the Author, and Discourse on the Poem* (1734) vor.⁷³ In diesem Werk vertritt er die Ansicht, dass John Milton – obwohl Brite – im Geiste der klassischen Autoren schrieb:

71 *Paradise Lost* I, 1.

72 Vgl. Pointon 1970, S. 39. Krysmanski 2010, S. 71. Weiterhin zum Zirkel gehörten „the painters [...] George Lambert, Thomas Hudson [...]; the engraver John Pine; [...]; the medallist George Michael Moser; the graver in the mint Richard Yeo, the sculptors Louis François Roubiliac und Henry Cheere; the architects Isaac Ware and James Paine; [...]“ (Paulson 1992, Bd. 2, S. 64. Siehe auch Krysmanski 2010, S. 71.)

73 Pointon 1970, S. 42. Paulson 1992, Bd. 2, S. 64.

„All his images are Pure Antique ... Connoisseurs of Painting and Sculpture can Best tell what is the Difference of Taste in Ancient and Modern Work, and can therefore Best Understand what I am Now saying; it must Suffice that I tell Others that there is a Certain *Grace, Majesty and Simplicity in the Antique which is its Distinguishing Character. The same Kind of Taste is Seen in Writing and Milton has it, I think, to a Degree beyond what We have ever found in Any Modern Painter or Sculptor, not Excepting Raffaele Himself.*“⁷⁴ (Hervorhebung des Autors)

Die drei Schlagworte ‚Grace‘, ‚Majesty‘ und ‚Simplicity‘ waren die drei Grundeigenschaften des Erhabenen in Rhetorik, Philosophie und Literaturtheorie, wobei ‚Grace‘ und ‚Simplicity‘ auch für das Schöne galten. Das Schöne und das Erhabene schlossen sich prinzipiell nicht aus. Es sei an dieser Stelle dennoch betont, dass Burke – neben Johann Joachim Winckelmann – einer der wenigen war, die das Schöne und das Erhabene tatsächlich diametral gegenüberstellten und sich an der partiellen Gleichsetzung störte, was ihn zum Verfassen seines einflussreichen Werkes *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1857) bewegt hatte:

„He observed that the ideas of the sublime and beautiful were frequently confounded; and that both were indiscriminately applied to things greatly differing and sometimes of natures directly opposite. Even Longinus in his incomparable discourse upon a part of this subject has comprehended things extremely repugnant to each other under one common name of the Sublime.“⁷⁵

William Hogarth selbst veröffentlichte bereits vor Burke seine Schönheitstheorie *The Analysis of Beauty* (1853), deren Einfluss ebenso enorm war wie Burkes Abhandlung. Hogarth erörtert in seinem Werk, in welchem sich ein Zitat aus John Miltons *Paradise Lost* auf der originalen Titelseite befindet, seiner eigenen Aussage nach das Schöne aus der Sicht eines Malers. Schönheit ist bei Hogarth an ‚fitness‘ und ‚propriety‘ geknüpft. Proportionen werden dann als schön empfunden, wenn der Gegenstand Proportionen aufweist, die seinem Zweck entsprechen. Der Maßstab ist also nicht immer derselbe. Der *Hercules Farnese* drücke beispielsweise die maximale Kraft des menschlichen Körpers aus, indem die Proportionen seines Oberkörpers sehr ausladend sind, während die Muskeln zu den Füßen hin abnehmen, da die Figur ansonsten mit unnötigem Gewicht belastet wäre, was die Stärke und die Schönheit beeinträchtigt hätte.⁷⁶ Während die antike Skulptur sich also auf *angemessene* Proportionen verstand, hätte man diese in der modernen Kunst als fehlerhaft angesehen:

„These seeming faults [des Hercules Farnese], which shew the superior anatomical knowledge as well as judgment of the ancients, are not to be found in the leaden imitations of it near Hyde-

⁷⁴ Richardson, Jonathan, *Explanatory Notes and Remarks on Milton's 'Paradise Lost' with the Life of the Author, and Discourse on the Poem*, London, 1734, zitiert in: Pointon 1970, S. 43.

⁷⁵ Burke 1757, S. VI.

⁷⁶ Hogarth 1971, S. 15.

Park. These saturnine genius's imagin'd they knew how to correct such apparent disproportions.⁷⁷

Laut Hogarth wurde dem antiken Original also Überarbeitung nach dem Schema F des 18. Jahrhunderts übergestülpt, um Proportionen zu ‚korrigieren‘. Aus Hogarths Argumentation ergibt sich eine Kritik an jenem Einheitsschema, welches nicht mehr auf Angemessenheit in Bezug auf das Dargestellte Rücksicht nahm, sondern stattdessen als eine undifferenzierte Schablone für alles dienen sollte. Laut Marcia R. Pointon war es das gemeinsame Anliegen vieler Künstler und Schriftsteller, die zu den Milton-Verehrern zählten, die Kunst von der „tyranny of the Old Masters“ zu befreien.⁷⁸ Die hiermit gemeinten Alten Meister waren an dieser Stelle nicht die der als genuin antik betrachteten Skulptur, sondern vor allen Dingen italienische Renaissance-Künstler. Die einheimische Kunst Großbritanniens zur Zeit Hogarths wird von Ronald Paulson als „neat, orderly, and overschematized“ charakterisiert,⁷⁹ sodass es nicht verwundert, dass diese keinen Anklang bei den Kunstsammlern fand. Pointon stellt in Bezug auf die Rebellen gegen den allgemeinen Kunstgeschmack von Seiten der Gruppe um Hogarth allerdings auch klar, dass „[t]his does not mean that their work was necessarily overtly anti-classical.“⁸⁰ ‚Classical‘ bezieht sich in diesem Fall ebenfalls nicht auf antike Kunst, sondern italienische Renaissancekunst. Es wurde auch nicht die Ausdrucksform an sich angegriffen, sondern der Zwang, zu einer bestimmten Ausdrucksform nach einem bestimmten Schema greifen zu müssen, um als Künstler anerkannt zu werden. Das Ausschlaggebende in den Augen derer, die sich gegen Vereinheitlichung und Zwang aussprachen, war das ‚Wie‘ der Kunst, nicht das ‚Was‘. Insgesamt lässt sich aber in der Gruppe um Hogarth eine Tendenz zur Favorisierung des Naturstudiums, sowohl in Bezug auf die materielle Natur als auch auf die menschliche Natur, feststellen.⁸¹ Die Gemeinschaft um Hogarth bestand daher überwiegend aus Künstlern außerhalb des neoklassizistischen Establishments, deren Kunst ebenfalls nicht dem Kunstgeschmack der britischen Mehrheit entsprach. Um sich gegen die wählerische Käuferschaft abzusichern, aber auch um eine Art Aufwertung des eigenen Kunstschaffens vorzunehmen, wurden unterschiedliche Kunstakademien geschaffen. Francis Hayman, Mitglied der Gemeinschaft von alternativen Künstlern, die sich im Slaughter's Coffee House trafen, war in den späten 1750er Jahren zu Hogarths

77 Vgl. Hogarth 1971, S. 16.

78 Pointon 1970, S. 37.

79 Paulson 1992, Bd. 2, S. 73.

80 Pointon 1970, S. 37.

81 Paulson 1992, Bd. 2, S. 73.

Enttäuschung unter denjenigen, die sich in London für die Einrichtung einer Kunstakademie nach kontinentaleuropäischem Vorbild einsetzten.⁸² Hogarth lehnte die Einrichtung einer solchen Akademie strikt ab.⁸³ Das lag wahrscheinlich daran, dass Hogarth bereits eine Kunstakademie, nämlich die St. Martin's Lane Academy, seit 1735 entweder überwiegend selbst oder zusammen mit seinem Kollegen, dem Porträtmaler John Ellys, betrieb, wobei auch andere Künstler der Slaughter's Gruppe an der Künstlerausbildung mitwirkten.⁸⁴ Die potentielle Einrichtung der Royal Academy of Arts dürfte vor diesem Hintergrund wie eine Konkurrenzeinrichtung gewirkt haben. Allerdings wurde sie erst 1768, also nach Hogarths Tod, tatsächlich gegründet. Paulson bezeichnet die St. Martin's Lane Academy als eine Art Gilde für die Künstler, die Slaughter's Coffee House frequentierten.⁸⁵ Zudem wurde nach lebenden Aktmodellen, sowohl männlich als auch weiblich, gezeichnet.⁸⁶ Das Besondere ist, dass die St. Martin's Lane Academy dreißig Jahre erfolgreich nach demokratischen Prinzipien ohne Aufteilung in bessere und schlechtere Künstler sowie ohne Hierarchien, wie beispielsweise Direktoren, geführt wurde, die nach Hogarth Meinung frühere englische Akademien zerstört hätten.⁸⁷ Dass er damit Recht hatte, wird im Verlaufe dieses Kapitels noch näher erörtert werden.

Jonathan Richardson empfahl in seinem *Essay on the Theory of Painting* (1715) die Poesie als Lehrmeisterin für den (Historien-)Maler:

„As to paint a history, a man ought to have the main qualities of a good historian, and something more; he must yet go higher, and have the talents requisite to a good poet ; the rules for the conduct of a picture being much the same with those to be observed in writing a poem ; and painting, as well as poetry, requiring an elevation of genius beyond what pure historical narration does; the painter must imagine his figures to think, speak and act, as a poet should do in a tragedy, or epick poem ; especially if his subjects be a fable or an allegory.“⁸⁸

Fast alle bedeutenden britischen Maler des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, nämlich William Hogarth, James Barry, William Blake, Johann Heinrich Füssli und Thomas Lawrence, griffen bei ihrer Charakterisierung Satans auf das ‚epick poem‘ *Paradise Lost* zurück.

82 Krysmanski 2010, S. 62.

83 Krysmanski 2010, S. 62.

84 Paulson 1992, Bd. 2, S. 74. Gravelot unterrichtete beispielsweise Zeichnen und Hayman Malerei (Paulson 1992, Bd. 2, S. 75).

85 Paulson 1992, Bd. 2, S. 75f.

86 Paulson 1992, Bd. 2, S. 74. Myrone 2006 I, S. 37.

87 Paulson 1992, Bd. 2, S. 74f.

88 Richardson 1773, S. 10. Ähnlich, wenn auch weniger ausführlich formuliert Joshua Reynolds es auch in seinem *Third Discourse* (vgl. Reynolds 1887, S. 35).

2.2. Der Connoisseur als tyrannischer Gott – Satan als marginalisierter Historienmaler

In der Malerei geht die Darstellung von Miltons Satan erstaunlich oft mit dem Scheitern des jeweiligen Malers als Historienmaler in der Kunstlandschaft seiner Zeit einher, was allerdings tatsächlich weniger am Talent der Künstler selbst lag, sondern der Grund stattdessen auf dem Kunstmarkt und im allgemeinen Geschmack zu suchen ist. Hogarth gehörte zu den ersten, die jenen den englischen Künstlern feindlich gesinnten Kunstmarkt offen angriffen. Man kann ihn als einen sehr frühen Stellvertreter des Künstlertypus sehen, der von der Öffentlichkeit im besten Falle nicht ernst genommen und im schlechtesten Falle attackiert wurde. Hogarth lehnte sich speziell gegen den sogenannten Connoisseur auf, der zwar im England des 18. Jahrhunderts weniger stark organisiert war als die Kunstkritiker im Frankreich des 19. Jahrhunderts, aber dennoch einen gehörigen Druck auf den englischen Kunstmarkt ausübte. Auf diesem war laut Hogarth in den 1730ern nur Platz für Alte Meister, d.h. überwiegend christliche Gemälde von der Renaissance bis ins 17. Jahrhundert.⁸⁹ *The Whole Art of Criticism in Relation to Painting* und *An Argument on Behalf of the Science of a Connoisseur* (1719) von Richardson Sr sollte eigentlich durch die darin vorgeschlagene Italienreise, die als eine künstlerische Bildungsreise mit Empfehlungen zum Studium bestimmter Kunstwerke angedacht war, nicht nur dafür sorgen, dass die potenziellen Käufer von Kunst zu Kunstkennern wurden, sondern auch dafür, dass die englische Kunst sich nach den italienischen Vorbildern entwickelte.⁹⁰ Allerdings stieg damit nur die Anzahl der Connoisseurs an, die nun noch mehr Alte Meister oder Kopien nach diesen kauften⁹¹. Diese Tendenz wurde von Richardsons Sohn Jonathan Richardson Jr durch dessen *An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc.* (1722) noch verstärkt.⁹² Hogarth richtete auch seine Karikatur *The Complicated R-----n* gegen die beiden Richardsons, welche Hogarth jedoch verbrannte, weil sie Richardson Sr anscheinend nicht amüsierte.⁹³ In dieser Karikatur fungiert Richardson Jr als das Auge von Richardson Sr bei der Betrachtung von Kunstwerken als Connoisseur. Dabei übernimmt Richardson Jr nicht nur die Mittlerrolle, er wird von seinem Vater buchstäblich als Fernrohr benutzt, indem Richardson Sr seinem Sohn über ein Teleskop in den Anus blickt. Dabei macht er am Schreibtisch sitzend Notizen,

⁸⁹ Krysmanski 2010, S. 364.

⁹⁰ Paulson 1992, Bd. 2, S. 69.

⁹¹ Paulson 1992, Bd. 2, S. 69.

⁹² Vgl. Paulson 1992, Bd. 2, S. 69.

⁹³ Paulson 1992, Bd. 2, S. 70.

während der jüngere Richardson auf dem Tisch steht und sich Kunst ansieht, die an der Wand hängt beziehungsweise Bücher liest, die in einem Regal an der Wand stehen. Laut Paulson stellte Richardson Sr für Hogarth und seine Künstlerfreunde „the dilettantism that the ordinary Englishman was expected to consider the ultimate in good taste“ dar, konkret „the desire for a telescope when there was so much to see (to use Hogarth’s words in *The Analysis of Beauty*) „with his own eyes“ and under his very nose“.⁹⁴ Die sogenannten Connaisseurs verließen sich auf die ‚Handbücher‘ der Richardsons, welche wie ein Teleskop nur einen recht kleinen und sehr stark vergrößernden Fokus haben. Dabei sind die Kunstwerke, die durch das Teleskop gesehen werden können, in der Regel weit weg, nämlich in Italien. Dabei übersah der so herangebildete englische Kunstkenner buchstäblich die Kunst im eigenen Land. Diese Nachfrage nach Alten Meistern bediente sogar Gavin Hamilton – der erste neo-klassizistische Maler Großbritanniens – bis 1780 als Kunsthändler, obwohl er überwiegend antike Kunstwerke sammelte und verkaufte.⁹⁵ Dies geschah wiederum zur Besserung des öffentlichen Geschmacks.⁹⁶ Der Kunstgeschmack der englischen Mittelklasse bewegte sich im Bereich der Genremalerei, was Hogarth in Szene 6 (*The Lady’s Death*) der Serie *Marriage A-la-Mode* karikiert, indem er in einem Gemälde innerhalb des Gemälde einen Bauern zeigt, der gegen eine Wand urinert.⁹⁷ Dass Hogarth damit, laut Krysmanski, dezidiert auf *schlechten* Geschmack hinweisen wollte,⁹⁸ macht Sinn, da es sich ja selbst im Bereich der Genremalerei um ein sehr vulgäres Motiv handelt. Außerdem zeigt Hogarth im Gemälde im Gemälde neben dem Urinieren ein Stilleben, welches kompositorisch auf ganzer Linie misslungen ist; das Gewicht ist zu stark im unteren Bildbereich, das Geschirr ist teils umgeworfen und das Essen tummelt sich am unteren rechten Bildrand auf der Tischplatte. Außerdem sind die Bilder halb übereinander gehängt.

Historienmaler waren in der Mitte des 18. Jahrhunderts so selten, dass kaum Konkurrenz bestand.⁹⁹ Barrys Einschätzung der Lage 1767 während seines Aufenthalts in Rom, dass er „not likely to be jostled down by too much company“¹⁰⁰ war, entsprach der Realität. Im Gegensatz zu London hatte Rom als Ausbildungsstätte im 18. Jahrhundert für den aufstrebenden Historienmaler ein

94 Paulson 1992, Bd. 2, S. 70.

95 Irwin 1966, S. 32-36, 114-116.

96 Irwin 1966, S. 35.

97 Krysmanski 2010, S. 134.

98 Krysmanski 2010, S. 134.

99 Rouquet 1856, S. 136.

100 James Barry 1767, zitiert in Pressly 1981, S. 9.

günstigeres Klima, wobei Samuel Sharp 1766 anmerkte, dass die Rückkehr nach London eine reelle Gefahr berge, nämlich die Gefahr, den sich entwickelten „genius“ der Ausbildungszeit mit Porträtmalerei wieder abzutöten.¹⁰¹ Denn die britischen Kunstkäufer erwarteten von den einheimischen Malern Porträts. Selbst auf den Jahresausstellungen der Royal Academy dominierten Porträts, wohingegen im Pariser Salon auch religiöse Malerei und Historienmalerei zahlreich vertreten war.¹⁰² Samuel Johnson, Mitglied der Society of Arts, die mit einem „history-painting-prize“¹⁰³ Historienmalerei fördern wollte, kommentierte in der Zeitschrift *Idler* 1759 diesen unglücklichen Umstand:

„‘Tis vain, says the satirists, to set before any Englishman the scenes of landscape, or the heroes of his history; nature and antiquity are nothing to his eye; he has no value but for himself, nor desires any copy but of his own form.“¹⁰⁴

Der ‚gute‘ Kunstgeschmack, der Historienmalerei bevorzugen sollte, war auch an der Royal Academy trotz ideeller Propagierung in den Vorlesungen dennoch nicht in der praktischen Umsetzung an der Tagesordnung. 1787 benannte Dr. Benjamin Bates nur mit dezenter Abänderung der Namen die Herren der Royal Academy, deren Stil alles andere als klassizistisch war: „Reynoldus – Gainsbrogus Westo – Petersis & not to mention Cartereu Copleybo & others of less note, who all maintain that Beauty is composed of Plump – Round – Flowing dimpled Rosey – Peachy – Transparent – Simpering, sleek Fast oily Men – Women & Children“¹⁰⁵

William Blake, der als Historienmaler ebenso marginalisiert wurde wie Barry, fasste seine eigene Situation – und die an der Royal Academy im Allgemeinen – auf der Rückseite der Titelseite seiner Anmerkungen zu Reynolds‘ *Discourses* folgendermaßen zusammen:

„Having spent the Vigour of my Youth and Genius under the Oppression of S^r Joshua & his Gang of Cunning Hired Knaves Without Employment & as much as could possibly be Without Bread, The Reader must Expect to Read in all my Remarks on these Books Nothing but Indignation & Resentment While S^r Joshua was rolling in Riches Barry was Poor & [Independent] <Unemployd except by his own Energy> Mortimer was [despised & Mocked] <calld a Madam> [I now despise & Mock in turn although Suffring Neglect] <& only Portrait Painting applauded & rewarded by the Rich & Great.> Reynolds & Gainsborough Blotted & Blurred one against the other & Divided all the English World between them Fuseli indignant <almost> hid himself – I [was] <am> hid“¹⁰⁶

Blake empört sich hier darüber, wie schlecht Historienmaler auch von ihren Kollegen behandelt wurden. Da er sich selbst als einen der „two or three great Painters or Poets in any Age or Country“ sah, waren es für ihn „the greatest of Duties to my

101 Vgl. Myrone 2005 I, S. 75.

102 Pressly 1981, S. 31. Levey 2005, S. 12.

103 Myrone 2005 I, S. 38.

104 Samuel Johnson 1759, zitiert in Myrone 2005 I, S. 38.

105 Benjamin Bates 1787, zitiert in: Myrone 2005 I, S. 288.

106 Blake 2008 III, S. 636.

Country“, seine Kunstwerke insbesondere den „Artists and Connoisseurs of all Ranks“ zugänglich zu machen.¹⁰⁷ Füsslis Verdikt Anfang des 19. Jahrhunderts für Historienmalerei hingegen ist jedoch fatalistisch:

„The efficient cause, therefore, why higher art at present is sunk to such a state of inactivity and languor that it may be doubted whether it will exist much longer, is not a particular one, which private patronage, or the will of an individual, however great, can remove ; but a general cause, founded on the bent, the manners, habits, modes of a nation, — and not of one nation alone, but of all who at present pretend to culture. Our age, when compared with former ages, has but little occasion for great works, and that is the reason why so few are produced.* The ambition, activity, and spirit of public life is shrunk to the minute detail of domestic arrangements — every thing that surrounds us, tends to show us in private, is become snug, less, narrow, pretty, insignificant. We are not, perhaps, the less happy on account of all this ; but from such selfish trifling to expect a system of art built on grandeur, without a total revolution, would only be less presumptuous than insane.“¹⁰⁸

Ähnlich sah es Barry, allerdings mit Fokus auf die Rolle der Maler, bereits in einem Brief von 1767 an die Burkes:

“People now, to be painters, copy and imitate every thing [...]; in whom art is little more than a painted and varnished shadow, the substance being quite lost by the multiplicity of mediums and reflections through which it has passed from one imitator to another. [...] whilst invention and genius, which strengthens and comes to maturity only by the labouring and perpetual exercise of it, is lying either in uncultivated waste, or else choked up by what they transplant from this noxious soil. This is clearly the ignis fatuus, which has so long misled the artists, and that to which is principally owing the long decay of art;”¹⁰⁹

Historienmalerei erlebte nie eine wirkliche Hochzeit in England. Die recht wenigen britischen Historienmaler, die uns heute noch einigermaßen geläufig sind, das heißt Gavin Hamilton, John Hamilton Mortimer, Alexander Runciman, Füssli, Barry, Benjamin West, James Northcote sowie in kleinerem Umfang Joshua Reynolds, William Hogarth, Nathaniel Dance und John Opie sind im Großen und Ganzen die einzigen, die sich in diesem Bereich überhaupt einen Namen machten. Der Wille, die britische Kunst mit seinem Beitrag zur Historienmalerei zu reformieren, ging bei Barry möglicherweise aus seinen eigenen unangenehmen Erfahrungen in der römischen Kunstszene hervor. Dass er es in London allerdings nicht einfacher haben würde als in Rom, schrieb ihm Edmund Burke im September 1769:

„You will come here; you will observe what the artists are doing, and you will sometimes speak a disapprobation of plain words, and sometimes in a no less expressive silence. By degrees you will produce some of your own works. They will be variously criticised ; you will defend them ; you will abuse those that have attacked you; expostulations, discussions, letters, possibly challenges, will go forward; you will shun your brethren, they will shun you. [...] You will fall into distress which will only aggravate your disposition for farther quarrels; you will be obliged for maintenance to do anything for anybody; your very talents will depart, for want of hope and encouragement, and you will go out of the world fretted, disappointed, and ruined“¹¹⁰

107 Blake 2008 II, S. 528.

108 Fuseli 1848, S. 553.

109 James Barry, 13. Februar 1767, in: Barry 1809 I, S. 80.

110 Edmund Burke an James Barry, 16. September 1769, in: Barry 1809 I, S. 156

Diese prophetische Zusammenfassung von Barrys tatsächlichem Werdegang hat einige Gemeinsamkeiten mit dem Werdegang von Miltons Satan. Barrys künstlerischer und persönlicher Werdegang war der eines nicht endenden Kampfes, aus dem er schließlich als Besiegter scheiden würde. Barry hatte am 8. April 1767 in einem Brief an die Burkes auf jeden Fall den Entschluss gefasst, ein Künstler von bestimmtem Kaliber zu werden:

„I am forming myself for a *history painter*“ (Hervorhebung des Autors).¹¹¹

Allerdings war dieser Weg zum ‚*history painter*‘ der schwierigste, den ein Künstler im Großbritannien des 18. Jahrhundert einschlagen konnte. Auch Hogarth hatte es versucht. Er wies wie Richardson Sr bereits einen sehr frühen Enthusiasmus für Miltons ‚*devils*‘ auf. Er tat bereits in den 1730ern, also parallel zu Richardsons Milton-Forschung, den ersten und entscheidenden Schritt, die *Paradise Lost*-Thematik in das dramatische Historienbild zu überführen,¹¹² nämlich in Form der Szene *Satan Sin and Death* (Abb. 3). Das dargestellte Thema ist in Großbritannien eine der Lieblingsszenen der Künstler des 18. Jahrhunderts aus *Paradise Lost*, Buch II.

Hogarth zeigt Satan als athletischen Feldherrn in antikisierter Uniform mit Speer und Schild, der bereits einen Schlag abgewehrt hat¹¹³, wobei der Künstler mit zwei weiteren Haltungsvariationen des rechten Armes experimentierte. Dies ist anhand der nicht entfernten Umrisslinien ersichtlich, welche auch darauf hinweisen, dass es sich hier um eine Ölskizze und nicht um ein vollendetes Gemälde handelt. Satan stürmt im Bild wutentbrannt auf seinen Widersacher los, während er von einer Frau mit schönem Oberkörper aber monströsem Unterleib davon abgehalten wird. Der Widersacher ist der sehr traditionell als Skelett dargestellte Tod, der an einigen Stellen brennt, wobei auch sein Pfeil eine glühende Spitze hat. Die Frau in der Mitte ist Sünde, nicht nur *die* Sünde als Konzept. Tod und Sünde sind bei Milton *keine* Allegorien, sondern reelle, handelnde Akteure. Es herrschte im 18. Jahrhundert Einigkeit darüber, dass Sünde und Tod bei Milton als tatsächliche Personen gedacht waren.¹¹⁴ Satans noch relativ hässliches Gesicht ist sehr emotional bewegt. Seine

111 James Barry an die Burkes, 8. April 1769, in: Barry 1809 I, S. 159.

112 Pointon 1970, S. 57. Francis Hayman, Gründungsmitglied der 1769 gegründeten *Royal Academy of Arts* in London, war allerdings generell der Erste, der Satan im 18. Jahrhundert in einer neuen Ausgabe von *Paradise Lost* mitsamt neuer Illustrationen gänzlich menschliche Züge gab. Diese Reihe von Illustrationen wurde von 1749-1818 zahlreich neu aufgelegt, was auf die Popularität der Illustrationen schließen lässt (Behrendt 1983, S. 99). Zudem war Hayman der erste, der den Fokus auf dramatische Inszenierung anstatt Tableau richtete, die Personenanzahl drastisch auf zwei bis drei reduzierte und Satan völlig in den Vordergrund rückte (Behrendt 1983, S. 99).

113 Dies ist an den gräulichen Effektlinien an der rechten Außenkante ersichtlich.

114 Pointon 1970, S. 133. Torbruegge 1972, S. 171.

Augen leuchten, obwohl das rote Glühen besonders unter den Augen zu erkennen ist. Seine Lippen sind blau, die Haut des Gesichts ist schwarz und er hat lange, vampirisch spitze Fangzähne. Der Körper ist bis auf die überlangen Krallen an Händen und Füßen sowie die Drachenflügel allerdings vollkommen menschlich. Ähnliche Darstellungstypen des Teufels oder von Dämonen kamen in der Renaissance vereinzelt, beispielsweise bei Luca Signorelli in den Fresken im Dom von Orvieto, vor. Die eigentliche Inspirationsquelle ist aber wahrscheinlich die älteste Serie von *Paradise Lost*-Illustrationen. Hogarth bezieht sich nämlich eindeutig auf den Stich *Satan, Sin and Death* nach der Zeichnung von Henry Aldrich aus der 1688er Ausgabe von *Paradise Lost* (Abb. 4). Die leichte, offene und erstaunlicherweise wenig aggressive Schrittstellung, die Satan in Aldrichs Illustration einnimmt, hat Hogarth einschließlich erhobener Hand und Speer in der Rechten in eine aggressive und sehr bewegte Kampfpose übersetzt, sodass Hogarths Satan sich dem Tod entgegen stürzt, während Aldrichs Satan in einer Drohgebärde verharrt. Die Flügel, die Aldrich als Drachenflügel zeigt, hat Hogarth ähnlich interpretiert, auch wenn man auf Grund des malerischen Duktus bei Hogarth nicht sicher sein kann, ob es tatsächlich Drachen- oder nur gestutzte, schwarz gewordene Engelsflügel sind. Aldrich führte auch für Satan die römische Militärausrüstung ein, die von folgenden Illustratoren oft verwendet wurde.¹¹⁵ Ein interessantes Detail bei Hogarth sind die Flügelschuhe, die in der antiken Mythologie Merkur oder Perseus zugeordnet werden. Dies mag in diesem Zusammenhang durch die Assoziation mit Perseus Satans Heldencharakter unterstreichen. Auch wenn es sich bei Hogarth Gemälde ‚nur‘ um eine Ölskizze handelt, hatte dieses Gemälde einen maßgeblichen Einfluss auf die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Nun beginnt sich nämlich eine Grundtendenz für seine Zukunft in der britischen Malerei abzuzeichnen: Satan entspricht vorwiegend dem heroischen Ideal. Das Gemälde hing zu Hogarths Lebzeiten bei seinem Freund, dem berühmten Schauspieler David Garrick, und wurde erst 1823 von dessen Witwe weiterverkauft,¹¹⁶ sodass sich das Gemälde in einer relativ exponierten Ausstellungssituation befand. Des Weiteren kursierten zwei Stiche der Ölskizze, die im Stich von T. Rowlandson 1792 sogar vollendet wurde, indem er Satans Gesicht beispielsweise aufhübscht und einige anatomische Fehler ausbessert (Abb. 5).

115 Behrendt 1983, S. 94.

116 Bindman 1970, S. 154.

In den 1720er Jahren hatte Hogarth wohl noch die Ambition, hauptsächlich Historienmaler zu werden, da er 1724 Sir James Thornhills Kunstakademie beitrug.¹¹⁷ Dies ist ein Hinweis darauf, dass Hogarth es mit dem *Satan, Sin and Death* sehr ernst meinte. Außerdem kann das Thema als Leitmotiv für Hogarths künstlerisches Schaffen generell gesehen werden. Bernd W. Krysmanski beschäftigt sich in seiner Monographie *Hogarth's Hidden Parts* ausführlich mit Hogarths nonkonformen Lebensstil. Obwohl Hogarths Werke normalerweise als moralische Kunst tituliert werden, weisen einige Autoren, darunter Krysmanski und der von ihm zitierte Henry Reitlinger darauf hin, dass Hogarth beispielsweise im Vorwort seiner *Analysis of Beauty* andeutet, dass er des Decorums zuliebe auf einen moralischen Anspruch seines Werkes hinweisen müsse oder dass die Texte, die Hogarths Drucken beigegeben waren, nicht selten fehlplatziert wirken.¹¹⁸ Der Grund für diese gefühlte Fehlplatzierung ist, dass die Texte ohnehin nicht von Hogarth selbst sondern von seinen Freunden entworfen wurden.¹¹⁹ Wenn man Krysmanski weiter durch *Hogarth's Hidden Parts* folgt, wo zahlreiche Zeitgenossen des Künstlers zitiert werden, bekommt man den Eindruck, dass sich Hogarth als Person durchaus selbst zur Verkörperung von Miltons Satan eignete. Der Künstler arbeitete mit Erpressung, rächte sich mit Kunstwerken an Personen, die ihn verärgert hatten, verzieh nie und attackierte seine Künstlerkollegen ausführlich verbal.¹²⁰ Hogarth sei arrogant und ein Angeber gewesen, was sich beispielsweise darin äußerte, dass er behauptete, als Porträtist Anthonis Van Dyck ebenbürtig zu sein.¹²¹ Ebenso behaupteten Hogarths Zeitgenossen, dass die Kreise, in denen er sich bewegte, verdorben wären und sich regelmäßig in Örtlichkeiten aufhalten würde, die von „libertines“ dominiert wurden.¹²² Es ist sehr wahrscheinlich, dass Hogarth sogar Mitglied von Sir Francis Dashwoods *Hellfire Club* war, dessen Mitglieder ein ausschweifendes und gesellschaftlich inakzeptables Leben führten.¹²³ Hogarth hatte auf jeden Fall etwas mit Dashwood zu tun, da ein Porträt von Dashwood existiert (*Sir Francis Dashwood at His Devotions*), was von Hogarth gemalt wurde und Dashwood als Franziskus von Assisi zeigt, der jedoch anstatt eines Kreuzes Venus anbetet¹²⁴. Zusammenfassend

117 Krysmanski 2010, S. 225.

118 Krysmanski 2010, S. 44.

119 Krysmanski 2010, S. 44 Fußnote 131.

120 Krysmanski 2010, z. B. S. 59-61.

121 Krysmanski 2010, S. 65-67, 75.

122 Krysmanski 2010, S. 202f. Paulson 1992, Bd. 2, S. 66.

123 Krysmanski 2010, S. 229f.

124 Krysmanski 2010, S. 230f.

kann man also mutmaßen, dass Hogarth sich möglicherweise persönlich mit Miltons Satan identifizierte, wenn auch weniger mit dessen heroischer Seite.

Dass Hogarth schließlich nicht bei der Historienmalerei blieb, hatte vor allen Dingen den Grund, dass er, wie alle anderen Menschen auch, auf Geld zum Lebensunterhalt angewiesen war und sich deshalb am Zeitgeschmack der Mittelklasse orientieren musste, was dafür sorgte, dass Historiengemälde bei Hogarth verhältnismäßig selten zu finden sind, obwohl er so sehr an ihnen interessiert war.¹²⁵ Hogarth hatte daher „no, or very little, success in „high art““¹²⁶. Dennoch schaffte er es, einige dieser Historiengemälde an öffentlichen Stätten zu platzieren, nämlich „a hospital, a court of law, and a church“.¹²⁷ Als Motivation für die Ausgestaltung des St Bartholomew Hospital mit Historiengemälden gab Hogarth selbst Neugierde an, um herauszufinden, wie er sich als Historienmaler schlagen würde, nachdem er so viel über Historienmalerei in den vielen Traktaten gelesen hatte.¹²⁸ Auf der anderen Seite lag ihm aber auch etwas daran, Historienmalerei von englischer Hand in England zu etablieren.¹²⁹ Gerade die Gemälde im St Bartholomew Hospital erhielten in der *London Evening Post* mehrmals positive Resonanz und avancierten sogar zu einer Touristenattraktion in London.¹³⁰ Allerdings hatten diese Historiengemälde auf Hogarths Karriere als Historienmaler keinen Einfluss.¹³¹ Joshua Reynolds, der erste Präsident der Royal Academy of Arts, kommentierte in seinem vierzehnten *Discourse*, in dem es überwiegend um Gainsborough geht, Hogarths Versuche in der Historienmalerei sehr abwertend:

“[H]e very imprudently, or rather presumptuously, attempted the great historical style, for which his previous habits had by no means prepared him : he was indeed so entirely unacquainted with the principles of this style, that he was not even aware that any artificial preparation was at all necessary. It is to be regretted that any part of the life of such a genius should be fruitlessly employed.”¹³²

Reynolds bescheinigt Hogarth hier allgemeine Unfähigkeit, was Historienmalerei angeht, und hebt dabei den Umstand hervor, dass es Hogarth anscheinend nicht einmal bewusst war, dass ein Historiengemälde Vorbereitung bedarf, was ihn somit zu einem schlechten Beispiel für die Kunst-Studenten macht, vor denen Reynolds diesen Vortrag 1788, vierundzwanzig Jahre nach Hogarths Tod, hielt. Denkbar ist allerdings ebenfalls, dass Hogarth die Umsetzung seiner Einfälle keiner

125 Pointon 1970, S. 58. Krysmanski 2010, S. 75-87.

126 Krysmanski 2010, S. 92.

127 Krysmanski, S. 76.

128 Vgl. Paulson 1992, Bd. 2, S. 82.

129 Paulson 1992, Bd. 2, S. 82.

130 Paulson 1992, Bd. 2, S. 83f, 96.

131 Paulson 1992, Bd. 2, S. 97.

132 Reynolds 1887, S. 239.

standardisierten Prozedur unterwerfen wollte, um sein künstlerisches Schaffen nicht selbst zu limitieren. Daher traf er auch keine Vorbereitung nach Schema F.

Während Hogarth mit seiner Historienmalerei wohl eher ästhetische Ziele verfolgte, so war der irische Historienmaler James Barry zwar ähnlich enthusiastisch und geradezu brutal wie Hogarth, seinen eigenen künstlerischen Weg zu gehen. Allerdings übertraf er Hogarth in Idealismus bei Weitem, was ironischerweise seinen Fall als anerkannter Künstler einleitete, da er seine Meinungen in Wort und Schrift klar auch denjenigen mitteilte, die ihm gefährlich werden konnten. Ungefähr ein Jahr nach Barrys Rückkehr nach London Ende 1772 war er zunächst ein angesehener Künstler, wurde von Burke und Reynolds unterstützt und sogleich ein volles Mitglied der Royal Academy.¹³³ Barry schlug allen frühen Ruhms zum Trotz willentlich den Weg des leidenden Idealisten ein, der sich gegen die Widerstände auflehnte, die ihm vom Kunstestablishment als Historienmaler entgegengebracht wurden.

Nach Barrys Tod hielten ihn einige für den Retter der englischen Kunst und gingen dabei auch auf seinen Kampf für den ‚grand style‘ und gegen schlechten Geschmack ein, wobei beide Aspekte moralische Komponenten implizieren. Thomas Burroughs schrieb 1805 darüber, dass Barry trotz „much honour to himself and profit for his pupils [...] as Professor of Painting“ durch „ingtrigues of a cabal“ aus der Royal Academy herausgeworfen wurde und dies „a death-blow to the arts of this country“ darstellte.¹³⁴ Die Begründung, warum Barry so wertvoll für die Englische Kunst war, liefert Dr. Edward Fryer, der nach Barrys Tod 1809 dessen *Works* herausgab. Barrys Hauptanliegen war laut Fryer nämlich „moral instruction“, was ihn zu einem „Ethical Painter“ machte, der gegen „depraved taste, frivoulous and effeminate“, vorging.¹³⁵ Diese Bewertungen lassen sich auch aus Barrys Äußerungen zur Funktion der Kunst vor seinen Akademiekollegen selbst bestätigen:

„It is full time, Gentlemen, that we should recollect, in this Academy, that our art has the glory of being a *moral art*, with extensive means, peculiarly universal, and applicable to all ages and nations, to the improvement and deepest interest of society; and although, from the unfortunate combinations that sometimes occur, we have had more frequent occasion to decorate the exhibition walls with pictures of live or dead partridges, mackerel on deal boards, or such like human or other trifling matters, every whit as unmeaning an inapplicable to any great ethical purpose“¹³⁶

133 Pressly 1981, S. 37.

134 Francis Burroughs, *Poetical Epistle*, 1805, zitiert in: Solkin 2010, S. 14. Burroughs hat sich den Begriff der „cabal“ nicht selbst ausgedacht. Auch Barry verwendete ihn, beispielsweise in seinem *Letter to the Dilettanti Society* (Barry 1798, S. 2 Fußnote).

135 Edward Fryer 1809, zitiert in: Solkin 2010, S. 14.

136 Barry 1798, S. 14f.

Kunst hatte das Ziel der moralischen Bildung einer Gesellschaft und zwar unabhängig von Zeitalter und Nationalität. Seine Erwartung, dass sich die korrupte englische Gesellschaft ändern würde, sobald er die neuen Werte in seiner Kunst einführte, ging jedoch nicht auf.¹³⁷ Manche Kommentatoren unterstellten Barry nach dessen Tod Größenwahn und eine Selbstinszenierung als Märtyrer, wobei Richard Payne Knight Worte benutzt, um Barry zu beschreiben, die ihn charakterlich mit Miltons Satan verknüpfen:

„as he thought himself the first dignitary in it [Historienmalerei], his indignation at being degraded and expelled was without bounds, [...] borne with a spirit that preferred every excess of human misery to the humiliation of dependence, or the meanness of solicitation.“¹³⁸

Diese Unterstellungen sind nicht ganz unberechtigt, wenn man bedenkt, mit was für starken Worten er bereits vor seinem Rauswurf im *Letter to the Dilettanti Society* seine Kollegen und potenzielle Auftraggeber angriff und sich dabei implizit selbst beweihräucherte, indem er seine Feinde als die *Magnificos* bezeichnete und sich selbst als einen Leonardo sah:

„[T]here must have been something *rotten and bad at heart* in the *Magnifico*, and indeed in *all that species of character*; they only want a cloak to conceal *their envy* [...] it is from the mere pre-occupation of little inferior artists, that these patrons, *these Magnifico's* are generally so *ill-directed in all times*, and has more than any thing else *contributed to obstruct and to prevent the public from deriving that satisfaction and benefit which would result from the unrestrained, glorious exertions of great artists*. [...] yet, at the best, *the great seldom think of arts, but merely, pour délasser, as an amusing relaxation from serious pursuits*, and generally find it much pleasanter, more grateful to self-importance, to have those about them to whom they can communicate ideas and teach, rather than run the danger of being themselves taught, *how the arts might be employed to some grand purpose in the service of the community*. I believe in general it will be found true, that *great artists, and their cognate ideas and intentions of great public service, have but seldom received benefit or assistance from any individual of very shining talents*.

[...]

I have been sometimes tempted to think, that this neglect of Vinci by the *Magnifico*, and his son Leo the Tenth, arose from something too mysterious and enveloped with *secrecy and darkness*, to have made its way to our knowledge. [...] Or shall we suppose that there was *something so nobly becoming a free citizen* in Vinci's character, which could not be relished by this family of the Medici, who were *subverting the liberties of their country*? [...] *such matters as amount to no more than the merely obstructing the progress and advancement of ingenious arts, and only tyrannizing over the feelings of a Vinci or a Michael Angelo, and preventing the exertion of their talents, had been too often overlooked, or regarded as trifles by the ordinary class of historians, who have generally considered the world as made for Caesar* [...].“¹³⁹
(Hervorhebung des Autors)

Auch Barrys intensive Beschäftigung mit *Paradise Lost* in den 1790er Jahren kann im Licht seines Kampfes gegen den Status Quo in Kunst und Gesellschaft gesehen werden. Die beiden Stiche *Satan and his Legions hurling Defiance toward the Vault of Heaven* (Abb. 6) und *Satan, Sin and Death* (Abb. 7) aus eben diesen 1790er Jahren¹⁴⁰ illustrieren Barrys lebenslangen Kampf gegen die von ihm wahrgenommene

137 Vgl. Pressly 1981, S. 65. Haut 2010, S. 103. Myrone 2010, S. 37.

138 Richard Payne Knight 1810, zitiert in: Solkin 2010, S. 16f.

139 Barry 1798, S. 35, 39.

140 Die ungefähre Datierung auf den Zeitraum ab 1792 lässt sich aus zwei Skizzen zu Szenen aus

Behinderung der Heranbildung von originellen, freien Künstlern an der Royal Academy und seinen ebenso ausdauernden Kampf für die Förderung der Historienmalerei zur Reform der britischen Gesellschaft. Die immense Größe der Stiche mit einer Höhe von 74 und 56 cm lässt auf eine besondere Bedeutung für Barry schließen, die über die gewöhnliche Illustration eines literarischen Werkes hinausgeht. Im ersten Stich steht der gekrönte Satan zentral auf einem Felsen vor einem Abgrund, den Speer in der Rechten, den Schild in der Linken zum Himmel erhoben, während er seinen Blick auf die für uns unsichtbaren Feinde im Himmel richtet. Die Unsichtbarkeit ist sehr wichtig, denn durch das Nicht-Benennen und das Nicht-Zeigen liegt es an uns, die Identität der Widersacher zu imaginieren, die für Barry – sowie andere britische Historienmaler – sein ganzes Erwachsenenleben lang sowohl im Kunstmarkt selbst als auch in den oberen Rängen der Mitglieder der Royal Academy zu finden waren. Satan als Anführer der Horden, die sich um ihn herum gruppiert auflehnen, ist nicht allein. Auch Barry hatte eine ganze Legion von Kunststudenten hinter sich. Denn trotz seiner schwierigen Persönlichkeit „when coaxed to talk, his conversation was sublime“¹⁴¹. Auch der junge Thomas Lawrence war von Barrys Charisma eingenommen:

„I have had the pleasure of seeing the great Mr. Barry. [...] He is, in truth, a great man ; to his wonderful talents for his profession he unites the classic truth of his scholarship, and the noblest and most sublime mind I ever met with. There is a clearness and precision in his ideas, together with a strength of language by which they are conveyed to you, so that even the most indifferent subject, when taken up by him, appears in a different light to what you ever before viewed it in. How great the pleasure, then, I received when that mind was employed, for the most part, in canvassing my loved pursuit, you may easily conceive.“¹⁴²

Diese Passage lässt sehr gut erahnen, warum Barry so gefährlich für seine Kollegen war. Barry war durch seine Vorlesungen stetig sichtbar für die Schüler und zudem sehr beliebt. Eine der Maßnahmen, die Barry für die Ausbildung der Studenten angedacht hatte, war die Anschaffung einer „proper public collection of antique art“, zu der auch Alte Meister wie Tizian zählen sollten, da eine solche Sammlung noch nicht existierte.¹⁴³ Einer der Aufhänger für Barrys äußerst undiplomatischen Schritt, das Präsidium der Royal Academy vor seinen Studenten zu kritisieren, war das Pensionssystem, welches Joseph Farington, die graue Eminenz der Royal Academy¹⁴⁴, für Akademiemitglieder und assoziierte Akademiemitglieder einführen

Paradise Lost ableiten, die sich auf Papier mit gedrucktem Text befinden, der die Publikation von Barrys Adelphi-Stichen ankündigt (Pressly 1981, S. 152).

141 Haydon 1963, S. 116.

142 Lawrence 1786, S. 8.

143 Vgl. Barry 1798, S. 5. Auch Pressly 1981, S. 137.

144 Schiff 1973, S. 175.

wollte.¹⁴⁵ Zunächst einmal war Barry der Meinung, dass das Geld, welches bei den jährlichen Ausstellungen übrig blieb, in die Ausbildung der Schüler fließen sollte, anstatt es je nach Beteiligung der Akademiemitglieder an den Jahresausstellungen an diese wieder zu verteilen.¹⁴⁶ In *Lecture 6. On Colouring* teilte Barry seinen Studenten mit, dass er das Geld lieber in die besagte Kunstsammlung investieren würde:

„And is this British Royal-Academy never to be in reality what it has so long pretended to be, a school for the education of painters of an enlarged, sublime character, comprehending all the great requisites of art? [...] but, however it be, it was and is still, unacademically whispered, that this adjoining ground was to have been given to the Academy, where a gallery might be built, for the reception of these, and any other pictures we might hereafter receive, as donations or otherwise, or which might be purchased with the funds of the Academy. What a happy opportunity is now offered for assisting, completing your studies, by a few pictures from the Orleans collection, which is now on sale. [...] The Academy has sixteen thousand pounds, which it might lay out in this way, without any fears of acting erroneously ; for, from the reasons which have been adduced in the 12th and 13th pages of my Letter to the Dilettanti Society, quarto edition, I can never consider the act of our voting away the amount of this money in pensions to our selves as a regular act of the Academy, but quite the contrary, as irregular, incomplete, smuggled, and consequently liable to seizure“¹⁴⁷

Es ist klar, dass Barry sich hier nicht nur empört, sondern auch aufwiegeln will. Für Martin Postle ging Barrys Krieg sogar so weit, dass „Barry’s agenda aimed to drive a wedge between the students and the presiding officers of the Academy.“¹⁴⁸ Barry zettelte im Himmel der privilegierten Akademiker eine Rebellion an, aus dem Barry in letzter Konsequenz neun Jahre später als Satan verstoßen wurde.

Barrys *Satan, Sin and Death* setzt Satan ähnlich in Szene wie in *Satan and his Legions hurling Defiance toward the Vault of Heaven*, nämlich nackt, gekrönt, mit denselben flatternden Haaren und mit erhobenem Schild sowie erhobener Lanze, allerdings dieses Mal in Rückenansicht und direkt während des Angriffs. Im weiteren Sinne geht auch in Barry richtigen Leben wie bei Milton in Bezug auf *Satan, Sin und Death* um einen Sippenkampf. Barry, der König der Historienmalerei¹⁴⁹, greift den Tod, nämlich seine Künstlerkollegen in den höheren Rängen der Royal Academy, an, wobei diese dabei sind, die Künftlerausbildung zu sabotieren und die ‚High Art‘ abzutöten. In seiner sechsten Vorlesung äußerte sich Barry auch indirekt über die Gefahr, dass ein Künstler potenziell so werden könne, wie seine Akademikerkollegen:

145 Barrell 2010, S. 140.

146 Pressly 1981, S. 137. Barrell 2010, S. 140.

147 Barry 1809 II, S. 624f.

148 Postle 2010, S. 89.

149 Hier sei noch einmal an Payne Knights bereits angeführte Einschätzung von Barry in verkürzter Form erinnert: „he thought himself the first dignitary in it [Historienmalerei]“ (Richard Payne Knight 1810, zitiert in: Solkin 2010, S. 16f).

„Let it be the happiness of the students [...] that the acquisition of art requires much time, and great labour; this it is that will secure to themselves all that is valuable in their art, *free from the invasions of vain people of rank and fortune* [...]. Devote yourselves then generously to an honourable procedure, with a hearty contempt for all *low cunning* and short cuts *detest all clubs and occasions of cabal, their prime object is to level every thing, and to give strength to the malignity of ignorance and incapacity, by extensive associations.*“¹⁵⁰ (Hervorhebung des Autors)

Barry distanziert sich hier zwar von negativen Eigenschaften, die Satan in der Regel auch zugeschrieben werden, scheint in seinen Stichen allerdings seinen heroischen Aspekt zu vereinnahmen. Denn in diesen kämpft Satan offen und nicht im Verborgenen gegen seine Widersacher, ebenso wie es Barry vor allen Dingen an der Royal Academy tat.

Auch Reynolds sah das egoistische Verhalten seiner Akademie-Kollegen kritisch:

„I remind the Academicians that this institution was formed for the Students, our successors and not for ourselves“¹⁵¹

Diese Äußerung impliziert, dass viele der Akademiemitglieder von 1790 wie ein elitärer Zirkel agierten, der seine Vorteile mit Argusaugen bewachte. Nach Barrys Rauswurf äußert sich auch William Blake sehr aufgebracht zu dieser Clique:

„Obedience to the will of the monopolist is call'd virtue, and the really industrious, virtuous & independent Barry is driven out to make room for a pack of Idle Sycophants with whitlows on their fingers.“¹⁵²

Einer der Hauptvorwände für Barrys tatsächlichen Verweis von der Royal Academy waren die republikanischen Ansichten, die Barry in seinem *Letter to the Dilettanti Society* vertrat.¹⁵³ Sicherlich ist er der Meinung, dass die Republik als Staatsform der fruchtbarste Boden für hohe Kunst sei und dass Jacques-Louis David „the true ‚Grecian character‘ of painting in a republic fired with the spirit of reform and public virtue“ wiederbelebt habe.¹⁵⁴ Im selben Zug gibt Peter Barrell allerdings zu bedenken, dass Barrys im Brief geäußelter Wunsch nach Reform der Royal Academy nach dessen eigener Aussage nichts mit Staatspolitik zu tun hätte, sondern es einzig und allein um „the glory of the Arts or of the Country“¹⁵⁵ ging.¹⁵⁶ Wenn es bei Barrys Verweis wirklich um republikanischen Tendenzen ging, wurde anscheinend mit zweierlei Maß gemessen. Der Bildhauer Thomas Banks nämlich, den Barrell als „most radical member of the Academy“ einschätzt, war Mitglied der *Society for Constitutional Information*, eine radikal republikanische Vereinigung.¹⁵⁷ Er war auch

150 Barry 1798, S. 74. Barry 1809 I, S. 555.

151 Joshua Reynolds, zitiert in: Postle 2010, S. 88.

152 William Blake ca. 1811, zitiert in: Bindman 2010, S. 120.

153 Barrell 1986, S. 183. Barrell 2010, S. 127.

154 Vgl. Barry 1798, S. 28, 31f, 34, 49. Barrell 2010, S. 130.

155 Barry, zitiert in: Barrell 2010, S. 130.

156 Barrell 2010, S. 130.

157 Barrell 2010, S. 129.

einer derjenigen, die gegen Barry arbeiteten,¹⁵⁸ sodass die politischen Auffassungen der einzelnen Mitglieder bei dieser Auseinandersetzung mit dem Störenfried Barry mutmaßlich eine eher untergeordnete Rolle spielten. Es ging stattdessen um das Mundtotmachen Barrys als Professor der Royal Academy.¹⁵⁹

Thomas Lawrence, der bereits zu Lebzeiten der Superstar der Porträtmalerei in ganz Europa war¹⁶⁰, eckte an der Royal Academy zwar nicht an, aber auch er hatte einen besonderen Bezug zur Historienmalerei. Sein einziges erhaltenes Historiengemälde ist bezeichnenderweise *Satan Summoning his Legions* (Abb. 8). Seine Sehnsucht lag nicht bei der Porträtmalerei, sondern bei Milton und Shakespeare, die er sowohl las als auch rezitierte¹⁶¹. Bereits während seiner Kindheit zeichnete er neben vielen Porträts „colossal heads“ nach Miltons *Paradise Lost* und selbst mit siebenundvierzig Jahren hatte er es noch nicht aufgegeben, seinem eigentlichen Wunsch nachzugeben, nämlich Historienmalerei zu betreiben, die auch seiner Meinung nach generell viel zu wenig praktiziert wurde.¹⁶² Auch wenn Michael Levey anführt, dass Lawrence durch das Porträtieren von wichtigen europäischen Persönlichkeiten zeitgenössische Historienmalerei betrieb¹⁶³, verkennt diese Feststellung Lawrences Ambition in dieser Richtung, nämlich das Darstellen von historischer Vergangenheit, mythologischen sowie literarischen Ereignissen, die mit einer gewissen Realitätsferne eher Ideen, Konzepte und Werte verkörperten als primär tatsächliche Persönlichkeiten zu glorifizieren. Fakt war aber, dass der britische Maler wie bereits erörtert standardmäßig Porträtmaler war. Selbst 1811 war Lawrences Traurigkeit darüber, dass er seine Lebenszeit mit Porträtmalerei ‚verschwendete‘ nicht abgeklungen. Dieses Gefühl äußerte er in dem Brief vom 29. Oktober 1811 an Farington:

„[...] I have been out with Lord Mountjoy (sitting to me this Morning) to shew him my picture of Satan [...] and I am return'd most heavily Depressed in Spirit from the strong impression of the past dreadful waste of time and improvidence of my Life and Talent. I have seen my own Picture with the Eye of a Spectator – of a Stranger – and I know that it is such as neither Mr. West, nor Sir Joshua, nor Fuseli could have painted.“¹⁶⁴

Aus dieser Passage lässt sich schließen, dass Lawrence *Satan Summoning his Legions* zum einen für ein Werk hielt, was keiner der von ihm genannten Maler, das heißt West, Reynolds und Füßli, hätten vollbringen können. Zum anderen impliziert

158 Barrell 2010, S. 129.

159 Vgl. Barrell 2010, S. 131.

160 Timbs 1997, S. 275. Vgl. Levey 2005, S. 1.

161 Timbs 1997, S. 244-246.

162 Levey 2005, S. 11

163 Levey 2005, S. 11.

164 Lawrence 1811, S. 84f.

die Textpassage auch, dass ihn sein Meisterwerk immer wieder an das erinnerte, was er gerne geworden wäre: ein Historienmaler. Aber um 1810 wurde die Historienmalerei in Großbritannien noch stärker als vorher als „misguided waste of any painter’s talents“ angesehen.¹⁶⁵

Satan Summoning his Legions ist ein kolossales Gemälde von über vier Metern Höhe, welches Lawrence 1794 mehr oder weniger geheim unter Ausschluss aller außer seiner Freunde begann und 1797 bei der Jahresausstellung der Royal Academy präsentierte.¹⁶⁶ Es ist durch ein starkes Chiaroscuro geprägt, aus dem sich mit gebieterischer Geste und Präsenz Satan herausschält, der sich in seiner heroischen Nacktheit dem Betrachter frontal präsentiert. Aus seinem Kriegerhelm mit Federbusch, um den sich Schlangen winden, treten lange, stark gelockte, blonde Haare hervor, die ein idealisiertes Gesicht mit unerbittlichem Ausdruck und riesigen, starrenden blauen Augen einrahmen. Satan trägt ein Schwert an der Hüfte, ein Schild auf dem Rücken und einen Speer in der zum Himmel gerichteten Linken. Dabei ist er wie ein antiker Held, insbesondere Achilles oder Alexander der Große, inszeniert. Die aufstrebende Geste der beiden Arme suggeriert einen Befehl zum Aufstehen oder Aufbrechen und wird durch die wabernden, aufsteigenden Dämpfe des Höllensees, der im unteren Bildrand angeschnitten ist, unterstützt, obwohl man die Adressaten, nämlich die erwachenden gefallenen Engel, nicht sieht. Da allerdings der Titel eindeutig *Paradise Lost* zugeordnet werden kann und der Darstellungsmodus 1797 bei Ausstellung des Gemäldes für dieses Bildthema von Lawrence nicht neu erfunden wurde, ist es klar, was sich im Gemälde abspielt. Die Szene wurde zu dieser Zeit bereits von Barry und Füssli großformatig sowohl in Druck- als auch in Gemäldeform behandelt. Warum Satan von Anthony Pasquin im *Critical Guide* zur Ausstellung Lawrences angeblichen Freiheiten bei der Darstellung Satans und dessen Ähnlichkeit zu einem „German sugar-baker dancing naked in a conflagration of his own treacle“ so stark thematisierte,¹⁶⁷ wird dem heutigen Betrachter des Gemäldes nicht klar, wenn man die Gemälde und Zeichnungen der anderen britischen Künstler mit Miltons Satan im Fokus berücksichtigt. Der Menschentyp ist prinzipiell derselbe wie bei Barry. Was dem Betrachter möglicherweise aufstoßen könnte, ist die frontale Konfrontation, der er ausgesetzt ist. Der Betrachter ist der direkte Adressat Satans, was impliziert, dass dieser einer der gefallenen Engel, also ein Komplize, ist. Auch wird Satan hier stärker noch als bei den anderen britischen Malern mit allen

165 Solkin, 2010, S. 16.

166 Timbs 1997, S. 254.

167 Timbs 1997, S. 254.

Attributen eines griechischen Helden ausgestattet. Dieser Ultra-Klassizismus, ist möglicherweise das, was Pasquin mit den Freiheiten bei der Darstellung meinte. Lawrences Kenntnis des Quelltextes, *Paradise Lost*, nach zu urteilen, hatte der Maler jedoch genau erkannt, wie klassisch Miltons Charakterisierung wirklich war. Ein gewisser Mr Leslie bezeichnete das Gemälde als „the worst portrait he ever painted“,¹⁶⁸ was uns vor Augen hält, wie sehr Lawrence mit der Porträtmalerei identifiziert wurde. Ein Historiengemälde mit einem Porträt oder Satan mit einem deutschen Zuckerbäcker zu vergleichen, ist reine Polemik. Lawrences Porträts haben nichts mit seinem Satan zu tun und das Bild eines deutschen Zuckerbäckers ebenso wenig. Mit einem Schweizer Maler allerdings schon. Laut einer Anekdote, machte Lawrence Füssli nach dessen Anschuldigungen des Plagiats klar, dass nicht Füsslis Satansdarstellungen, sondern Füssli als Person für Lawrences Satan Pate stand.¹⁶⁹ Als Lawrence und Füssli einmal in Stackpole Court am Meer spazieren waren, hatte Füssli sich wohl vor lauter Begeisterung auf einem Felsen mit dem Blick auf das Meer in jene Pose Satans begeben, die Lawrence uns in seinem Gemälde zeigt.¹⁷⁰ Zudem sollte das Gemälde Lawrences künstlerisches Vermögen im Allgemeinen ausdrücken, da sein Talent in der Porträtmalerei laut Lawrences eigener Aussage als „accident and fortune“ angesehen wurde¹⁷¹. Lawrence wollte sich mit dem Gemälde als legitimer Künstler höchsten Ranges beweisen. Lawrence versuchte wahrscheinlich sogar, mit dem Gemälde aus dem Gefängnis auszubrechen, welches die Porträtmalerei für ihn darstellte, obwohl ihm dies schlussendlich nicht gelungen ist. Möglicherweise wollte Lawrence mit dem Thema auch seine Künstlerkollegen dazu aufrufen, sich der Historienmalerei zuzuwenden, indem er ihnen ein vorbildliches Gemälde aus diesem Genre präsentierte. Dass er dabei gerade Satan wählte, ist nicht verwunderlich, da er zum einen traditionell Rebellion verkörperte, zum anderen aber auch die einzigen ‚richtigen‘ britischen Historienmaler seiner Zeit, nämlich Barry und Füssli, sich obsessiv mit Miltons Satan beschäftigten. Die Meinungen zum Gemälde waren zwar nicht einheitlich positiv oder negativ¹⁷², allerdings schien es durchweg Aufsehen zu erregen, da der Porträtmaler John Hoppner bereit war, 100 Guineen für die Entfernung des Gemäldes zu zahlen, da es dessen eigene Arbeiten in den Schatten stellte.¹⁷³

168 Timbs 1997, S. 229.

169 Timbs 1997, S. 255.

170 Timbs 1997, S. 255.

171 Thomas Lawrence 1796, zitiert in: Levey, 2005, S. 129.

172 Levey 2005, S. 129f. Peltz 2010, S. 90.

173 Levey 2005, S. 129.

Eine Pastellzeichnung von Lawrence, die Satan und Beelzebub zeigt (Abb. 9), wird in dasselbe Jahr wie *Satan Summoning his Legions* datiert.¹⁷⁴ Die Zeichnung ist deshalb von Interesse, weil Satan und Beelzebub hier die Härte fehlt, die sie im Gemälde ausstrahlen. Sie besitzen eine verletzlich und melancholische Schönheit, die der heroischen zwar diametral gegenübersteht, aber in der Interpretation der Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts durchaus auf antike Heroen angewendet werden kann.¹⁷⁵ Vielleicht verspürte Lawrence selbst einen Anflug von Melancholie, als seine eigen Rebellion mit *Satan Summoning His Legions* gescheitert war.

2.3. Satan und die Darstellung von Typen

Gerade Füssli und Blake malten eher Typen als Individuen, allerdings aus unterschiedlichen Gründen, die sich auch im allgemeinen Erfolg Füsslis und im allgemeinen Misserfolg Blakes niederschlugen. Obwohl Füssli sicherlich der beliebteste und erfolgreichste britische Historienmaler seiner Zeit war, so war auch er nicht unumstritten. Vielleicht lag ein Grund für den Erfolg trotz seiner Exzentrik darin, dass Füssli auch literarisch tätig war und zwar auch insofern, dass er seine sozialen Eigenheiten – anonym – als begehrenswert verkaufte. Myrone führt als Beispiel die Rezension zu Füsslis Publikation *Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau* von 1767 an:

„Fuseli cast himself as a genius and, therefore, an outsider: ‘He is evidently a gentleman, a scholar, a philosopher, a genius and a man of wit: though by some of his readers his pretensions to either of these titles will be called to question; and by others his character in summary may well be sunk into that of a downright sceptic (perhaps atheist) and libertine.’”¹⁷⁶

Diese widersprüchlichen Eigenschaften waren es sogar, die für Füsslis Bekanntheit sorgten, denn wenn er auch nicht einstimmig bewundert wurde, so war er doch derjenige, der ab etwa 1765 in aller Munde war.¹⁷⁷ Der potenziellen Käuferschaft aus der Mittelschicht war man in Großbritannien sogar suspekt, wenn man als Künstler allzu konform war.¹⁷⁸ Insbesondere die Bezeichnung als ‚libertine‘ implizierte einen unkonventionellen Rebell – aber auch ein moralisch fragwürdiges Verhalten. Füsslis sprunghafter Erfolg hängt wahrscheinlich gerade mit Füsslis künstlerischer Radikalität und dem Nicht-Vorhandensein eines moralischen Anspruchs in seinen Werken zusammen. Denn moralische Werke waren für den Großteil des Publikums nicht wirklich interessant, bei dem „explicit horror“ und „implicit terror“ bereits zum

174 Funnell 2010 II, S. 152.

175 Diese Melancholie findet man beispielsweise in Benjamin Wests *Pylades and Orestes* (1766) oder *The Death of Hyacinthus* (1771).

176 Myrone 2005 I, S. 164f.

177 Vgl. Becker 1997, S. 5. Myrone 2005 I, S. 164, 166.

178 Myrone 2005 I, S. 237.

„popular taste“ gehörten.¹⁷⁹ Ansonsten hätte Barry sich auch nicht so sehr um die Anerkennung von moralischer Malerei bemühen müssen – um trotzdem zu scheitern. Füssli ging nun sogar so weit, dass er zwischen Kunst und Moral keinerlei Überschneidungspunkte in den Zielen sah.¹⁸⁰ Dies lässt sich leicht anhand seiner Gemälde stützen, da diese durchgehend amoralisch oder gar antimoralisch sind. So ist es nicht verwunderlich, dass Rev. Robert Anthony Bromley im ersten Band seiner *Philosophical and Critical History of the Fine Arts – Painting, Sculpture and Architecture* der Meinung ist, dass „the dignity of moral instruction is degraded, whenever the pencil is employed on frivolous, whimsical, and unmeaning subjects“ und dabei einige von Füsslis Werken aufzählt, die – wie „many other pieces of a visionary and fanciful nature“ – „speculations“ und „waking dreams, as wild as the conceits of a madman“ sind.¹⁸¹ Wir sehen in Füsslis Zeichnungen und Gemälden tatsächlich überwiegend Szenen von Schrecken, Spannung, Schaudern, Aufregung, Trauer, Tragik und Gewalt, immer durchsetzt von einem Schuss Erotik.¹⁸² Und obwohl Füssli oft kundtat, dass „art should only be accessible to a self-selected elite of connoisseurs and practitioners“, zeugten seine Bilder von Themen, die Teil der damaligen „mass culture“ waren.¹⁸³ Diese ‚mass culture‘, die in England bereits im 18. Jahrhundert solch einen düsteren Anstrich hatte, wurde im Rest Europas – insbesondere Frankreich – in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts immer populärer, was auch die zahlreichen Satansdarstellungen in der Skulptur ab 1827 erklärt.¹⁸⁴ Füsslis Verankerung in dieser ‚mass culture‘ ging sogar so weit, dass „[m]any editions of Gothic tales, across the market spectrum, featured illustrations, often deriving stylistically and for their motifs from the works of Fuseli.“¹⁸⁵ Das Ironische dabei war laut Myrone, dass die DarstellerInnen der Literatur und bildenden Kunst

179 Frayling 2006, S. 13.

180 Schiff 1974, S. 10. Hier wich Füssli von der Auffassung Bodmers und Breitingers ab, dass der Dichter – welcher Füssli ebenso wie Maler war – auch „moralisch aufbauend“ zu sein hätte (Schiff 1973, S. 26, 54).

181 Rev. Robert Anthony Bromley 1783, zitiert in: Frayling 2006, S. 12. Schiff 1973, S. 167f. Auch Horace Walpoles Kommentare zu den Werken Füsslis und einiger anderer KünstlerInnen wie beispielsweise Maria Cosway betonen die Unkonventionalität dieser, nämlich indem er sie „shocking... extravagant... very mad... shockingly mad... strange... madder than ever... quite mad“ nennt (Notizen von Walpole in Ausstellungskatalogen der Royal Academy, zitiert in: Myrone 2006 I, S. 35). Füssli rächte sich für Bromleys Darstellungen im *Analytical Review*, indem er eine sehr niederschmetternde Kritik über Bromleys Werk schrieb (Schiff 1973, S. 168).

182 Diese eher gewaltsamen Themen waren bei Füssli schon in der Kindheit Thema seiner Zeichnungen, nämlich „Jagden, Ritterschlachten, Raubüberfälle, kriegerische Taten aus der nationalen Vergangenheit und aus dem Altertum“ (Schiff 1973, S. 28).

183 Vgl. Schiff 1973, S. 75. Frayling 2006, S. 13.

184 Auch andere düstere Themen, vor allen Dingen aus der Literatur, hielten Einzug in die Literatur und Pariser Salon.

185 Myrone 2006 II, S. 101.

aus dem so populären ‚Gothic‘-Genre sich durchaus als moralischer Vorbilder anboten, da sie immer noch um Längen ‚besser‘ wären, als es die realen britischen BürgerInnen der Zeit, die als Männer entweder unmännlich, brutal und korrupt oder analog dazu die Frauen zu männlich, sich prostituierend und zu modebegeistert seien.¹⁸⁶

Die Darstellung von solch negativen Themen, wie Füssli sie präsentierte, wurde sogar von Burke sanktioniert, nämlich indem diese in den Bereich des Erhabenen fielen. Bereits im ersten Satz zum Abschnitt VII. aus *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, schreibt er:

“Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.”¹⁸⁷

Obwohl die Diskussion um das Erhabene auch im 18. Jahrhundert sehr ausführlich war, fasst dieses kurze Zitat von Burke die Bedeutung des Erhabenen für die bildende Kunst in Großbritannien insofern zusammen, als dass es eine der Stellen ist, die für eine umfangreiche Erweiterung der Darstellungsgegenstände in der bildenden Kunst sorgte, beziehungsweise dafür, dass Themen, die negative Emotionen zeigen, zunehmend in Mode kamen. Warum wir aus der Darstellung dieser Themen „Pleasure“ ziehen, erklärt Burke folgendermaßen:

„It is by the first of these passions [sympathy] that we enter into the concerns of others; that we are moved as they are moved, and are never suffered to be indifferent spectators of almost any thing which men can do or suffer. [...] It is by this principle chiefly that poetry, painting, and other affecting arts, transfuse their passions from one breast to another, and are often capable of grafting a delight on wretchedness, misery, and death itself. It is a common observation, that objects which in the reality would shock, are in tragical and such like representations the source of a very high species of pleasure. [...] This satisfaction has been commonly attributed, first, to the comfort we receive in considering that so melancholy a story is no more than a fiction; and next, to the contemplation of our own freedom from the evils which we see represented.“¹⁸⁸

Burkes maßgeblicher Wegbereiter, Joseph Addison, schrieb in seinem Essay über die „Secondary Views of the Imagination“ in *The Spectator*, No. 418 vom 30. Juni 1712 konkret zum Leid:

186 Myrone 2006 I, S. 35.

187 Burke 1887, S. 13f.

188 Burke 1887, S. 21f. Diese Passage ist maßgeblich von Joseph Addisons *The Spectator Essay No. 418* beeinflusst: „The two leading Passions which the more serious Parts of Poetry endeavour to stir in us, are Terror and Pity, And here, by the Way, one would wonder how it comes to pass, that such Passions as are very unpleasant at all other Times, are very agreeable when excited by proper Descriptions. [...] If we consider, therefore, the Nature of this Pleasure, we shall find that it does not arise so properly from the Description of what is terrible, as from the Reflection we make on our selves at the Time of Reading it. [...] so that the more frightful Appearance they [hideous Objects] make, the greater the Pleasure we receive from the Sense of our own Safety.“ (Addison 1712 418, S. 83)

„There is yet another Circumstance which recommends a description more than all the rest, and that is if it represents to us such Objects as are apt to raise a *secret Ferment in the Mind* of the Reader, and to *work with Violence, upon his Passions*. For, in this Case, we are at once warmed and enlightened, so that the Pleasure becomes more universal, and is several ways qualified to entertain us. Thus, in Painting, it is pleasant to look at the Picture of any Face, where the Resemblance is hit, but the Pleasure increases, if it be the picture of a Face that is beautiful, and is still greater, if the *Beauty be softened with an Air of Melancholy or Sorrow*.“¹⁸⁹
(Hervorhebungen des Autors)

In Zürich, Füsslis Heimatstadt vor seinem politisch bedingten Exil 1763¹⁹⁰, hatte der Künstler durch seine beiden Lehrer, die Literaturtheoretiker Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, die maßgeblich am Aufkommen des Sturm und Drang im deutschsprachigen Raum beteiligt waren, seit seiner Jugend bereits Zugang zu Addisons Thesen¹⁹¹. Auch war Bodmer es, der 1724 Miltons *Paradise Lost* ins Deutsche übersetzte, wobei das Werk so kontrovers gewesen sein muss, dass er es erst 1732 publizieren konnte.¹⁹² Ein Ziel dieses Zugänglichmachens von Miltons Text in deutscher Sprache war die Verbesserung des Geschmacks der Deutschen; auch in Bodmers Äußerungen über *Paradise Lost* finden wir wieder die Betonung von Satans Rolle als Verkörperung des Erhabenen.¹⁹³ Wie Burke und Addison argumentierten laut Karl-Heinz Stahl auch Bodmer und Breitinger stark rezeptionsästhetisch:

„Die Schweizer ziehen, ihrem totalen Publikumsbegriff gemäß, das >Hertz< dem Verstand vor [...] Um dieses Ergriffensein überzeugend in der Poesie umzusetzen, es natürlich, authentisch vorzustellen, müsse man sich den betreffenden Affekt einbilden. Hier geraten die Schweizer erneut unter den Einfluss antiker Rhetorik [...].“¹⁹⁴

Trotz dieses Einflusses antiker Rhetorik waren Bodmer und Breitinger laut Dietmar Till „produktionsseitig“, „dezidiert anti-rhetorisch“, da man mit dem mechanischen Einsetzen von rhetorischen Mitteln allein keine Affekte beim Gegenüber hervorrufen

189 Addison 1712 I, S. 83. Neben Addison und Burke beschäftigten sich auch viele andere mit dem Unangenehmen als etwas Angenehmen. Ende des 17. Jahrhunderts wurde in der englischen Komödie *Love's last shift, or the fool in fashion* von Colley Cibbers bereits der Grundstein für die Etablierung des unangenehm überwältigenden Erhabenen gelegt, da dort tragische Momente eingebaut waren, die das Publikum durch Tränen überwältigten und es diese als angenehm empfand (Dieckmann 1968, S. 272f). 1755, etwa um dieselbe Zeit wie Burke, beschäftigte sich auch der französische Philosoph Charles Batteux mit der Anziehungskraft des Unangenehmen und konkret des Traurigen: „Je sais bien qu'une partie de l'avantage des objets tristes dans les Arts, vient de la disposition naturelle des hommes, qui étant nés faibles et malheureux, sont très susceptibles de crainte et de tristesse.“ (Batteux 1755, zitiert in: Dieckmann 1968, S. 281) Beeinflusst von Burke äußerte sich auch Denis Diderot in seinen Salonkritiken des 18. Jahrhunderts positiv gegenüber grausamen und tragischen Szenen, die zu jener Zeit vor allen Dingen in der religiösen Malerei zu finden waren, wobei er sich auch an sterbenden antiken Gladiatoren oder einem gehäuteten Marsyas erfreute (Dieckmann 1968, S. 303-305).

190 Zusammen mit Lavater und zwei anderen Theologen, Heinrich und Felix Hess, legte Füssli die Korruption eines Regierungsbeamten offen (Schiff 1973, S. 47f. Schiff 1974, S. 9f, Timbs 1997, S. 193).

191 Schiff 1973, S. 25. Vgl. Till 2006, S. 274.

192 Schiff 1973, S. 26. Becker 1997, S. 10.

193 Torbruegge 1972, S. 168, 170f.

194 Karl-Heinz Stahl 1975, zitiert in: Till 2006, S. 268. Gert Schiff schreibt sogar davon, dass Bodmer und Breitinger „die Dichtung von der Knebelung durch die aufklärerische Ratio befreit [...] haben“ (Schiff 1973, S. 26).

könne und man stattdessen „erhabene Inhalte“ benötige.¹⁹⁵ Das machte in diesem Fall literarische Stoffe generell geeignet für die Darstellung in der Malerei, da neben antiken Autoren wie Homer auch das Nibelungenlied, Dante, Shakespeare und Milton im Züricher Kreis gelesen wurden¹⁹⁶. All jene Autoren sind voll von erhabenen Inhalten. Zu Addisons “Sublime Ideas” gehört neben Homer auch Miltons *Paradise Lost*:

„What can be conceived greater than the Battle of Angels, the Majesty of Messiah, the Stature and Behaviour of Satan and his peers? What more beautiful than *Pandemonium*, Paradise, Heaven, Angels, *Adam* and *Eve*? What more strange than the Creation of the World, the several metamorphoses of the fallen Angels, and the surprizing Adventures their Leader meets with in his Search after Paradise!“¹⁹⁷

Satans Suche nach dem Paradies ist sicherlich auch für Füssli bedeutsam. Allerdings fand er dieses genauso wenig wie Satan, trotz oder gerade wegen seiner Obsession für schreckliche, erhabene Bildthemen. Füssli operierte mit einem großen Repertoire an dramatischen Effekten, die den Zuschauer in den Bann der Bilder ziehen. Wir haben es hier nicht mit dem ‚splendour‘ durch Opulenz zu tun, wie sie den Venezianern und dem stilistisch dazugehörenden Rubens zugesprochen wurde¹⁹⁸, da diese mit Ausschmückungen, Übertreibungen und einem ‚Zuviel‘ arbeiteten. Jedoch haben wir bei Füssli ‚splendour‘ durch Einfachheit: expressive Posen, wenig oder relativ einfache Kleidung und wenig bis gar kein Hintergrund. In dieser Hinsicht entsprach Füsslis Vorgehen ganz dem neo-klassizistischen Trend und er ist derjenige, der in England in dieser Hinsicht am weitesten ging, indem er alles Überflüssige für das Erfassen des Wesentlichen der Szene entfernte. Wie Michelangelo malte Füssli eigentlich Skulpturen, wenn auch weniger scharf umrissen als der ‚Umriss‘, der beim Betrachten von Skulpturen durch ihre Dreidimensionalität entsteht. Füssli stellte die Skulpturalität eher über Kontraste von Farbflächen her. Das Malen von Skulpturen ist interessanterweise einer der Kritikpunkte an der Malerei der französischen Kollegen durch die Mitglieder der Royal Academy, die 1802 Paris besuchten, wobei auch Füssli zu dieser Gruppe gehörte.¹⁹⁹

Ikonographie spielt bei Füssli zwar eine Rolle – wenn auch manchmal nur durch Titel, jedoch ist sie im Prinzip zweitrangig, da nicht die Ikonographie der Bedeutungsträger ist, sondern die Szenen als vorikonographische Gebilde, die unser Unterbewusstsein teilweise gewaltsam stimulieren. Durch die extreme Affektivität des Geschehens ist Füsslis Kunst persönlich. Hier scheint Bodmers und Breitingers

195 Till 2006, S. 270, 275, 277.

196 Schiff 1974, S. 9.

197 Addison 1712 II, S. 81f.

198 z. B. Reynolds 1887, S. 47, 51, 80, 126. Fuseli 1848, S. 401, 447.

199 Schiff 1973, S. 268.

Affektrhetorik besonders durch. So machte Füssli sich, deutlich expliziter als Barry und Blake, die dekadente Gesellschaft selbst zunutze, indem er im Prinzip genau auf ihre Wünsche einging, nämlich die verborgenen Wünsche, den Schatten ihrer selbst, den Stilleben, Porträts und Landschaften nicht freilegen konnten. Wahrscheinlich war der Erfolg beim Publikum für Füssli jedoch zweitrangig, da er mit der Kunst seinen eigenen psychologischen Schatten Raum gab. Man kann das, was man kommunizieren möchte, dem Publikum dann besonders gut kommunizieren, wenn man es verkörpert und Füssli verkörperte, was er kommunizieren wollte. Es ist nicht so, dass Füsslis Vorgänger keine düsteren Themen aufgegriffen hätten, aber Füssli reißt die Figuren trotz literarischer und teils pseudoliterarischer²⁰⁰ Themen durch starkes Chiaroscuro von der Bühne, die in allen klassizistischen Gemälden als Aktionsraum auftritt. Durch das oft auftretende Fehlen der Attribute, die die Figuren als Akteure einer spezifischen Geschichte identifizieren könnten, die uns lediglich der Titel preisgibt, werden Füsslis Figuren somit tatsächlich zu allgemeinen Typen und Projektionsflächen mit der Identität, die ihnen der Betrachter gibt. Gerade die pseudoliterarischen Themen waren genauso gut zum Transportieren von „Philosophical ideas made intuitive, or Sentiment personified“²⁰¹ wie die tatsächlich literarischen. Dies raubt ihnen jedoch die Vorbildfunktion, die für Barry so wichtig war, und gibt ihnen stattdessen eine Abbildfunktion, indem sich die Psyche des Betrachters in ihnen wiederfindet und erforschen kann. An dieser Stelle sei noch einmal die Ähnlichkeit von Füsslis Figuren und Skulpturen betont, da diese Abbildfunktion, die ein Grundlegendes Merkmal von Skulptur ist, im weiteren Verlauf der Arbeit von großer Bedeutung ist. Füsslis Allgemeinheit äußerte sich auch insofern, als dass er seine allgemeinen Figurentypen und Posen immer wiederholte²⁰², aber nicht, um zwangsweise dasselbe auszudrücken. Ein Kommentar aus dem *Public Advertiser* vom 22. Mai 1786 setzt sich mit diesen verschwommenen, spiegelnden und typisierenden Qualitäten zumindest ansatzweise auseinander, indem die Wichtigkeit der Imagination bei der Betrachtung von Füsslis Gemälden betont wird:

„Mr Fuseli gives us the human figure, from the recollection of its form, and not from the form itself; he seems to be painting everything from fancy, which renders his work almost incomprehensible, and leaves no criterion to judge of them by, but the imagination.“²⁰³

200 Schiff 1973, S. 98f. Byron suchte sogar nach der italienischen Quelle Füsslis zu dessen Gemälde *Ezzelin and Meduna*, wobei Byron schließlich von Füssli aufgeklärt wurde, dass er der Erfinder der Gestalten plus passender Geschichte sei (Schiff 1973, S. 99. Timbs 1997, S. 225. Myrone 2005 I, S. 232). Eine Hommage an diese Geschichte lässt sich in Byrons *Lara, a Tale* finden, wo eine der Personen Ezzelin heißt.

201 Henry Fuseli an William Roscoe, 22. Oktober 1791, zitiert in: Myrone 2005 I, S. 232.

202 Siehe hierzu die Einteilung von Füsslis Zeichnungen und Gemälden nach häufig auftauchenden Posen in Hofmann 1974 I, S. 55-65.

Füssli ist nicht am konkreten Menschen in seiner Verkörperung als Individuum interessiert, sondern an der Form, die allgemein in der Vorstellungskraft eines jeden einzelnen vorhanden ist – und zwar in ihrem emotionalen Ausdruck, der vom Betrachter wiederum jeweils unterschiedlich *gelesen* wird.²⁰⁴ Die Vorstellungskraft (imagination) ist zudem eine Fähigkeit des Menschen, die der Rationalität diametral gegenübergestellt ist und nicht einmal ansatzweise Objektivität von sich beanspruchen kann. Die Formen sind allgemein, sie werden konkret emotional interpretiert, aber diese Emotionen entziehen sich möglicherweise einer verbalen Äußerung und rationalen Erfassung.

Die Abbildfunktion von Füsslis Typen lässt sich gerade an Satan gut exerzieren, wobei dieser der Protagonist in Füsslis Oeuvre überhaupt ist²⁰⁵. Satan ist eine düstere und zerrissene Gestalt, die Füssli weder als gut noch als böse stilisierte, sondern zum Bedeutungsträger für physische wie psychische Konflikte machte. Warum der Fokus auf Satan gerichtet ist, liegt sicherlich daran, dass er durch den ersten Konflikt nach christlicher Auffassung der erste Leidende war. Satan war in diesem ersten Streit zwar auf der einen Seite der Störer des Friedens, aber gleichzeitig auch ein Organ zur Artikulierung einer anderen Sichtweise. Diese Dualität ist wichtig, um in Kommunikation mit dem Anderen das Selbst zu erkennen, indem man beispielsweise eruiert, was man nicht ist oder aber, was man gerne wäre. Dieser Austausch mit dem Gegenüber im Dienste der (Selbst-)Reflexion ist dabei nicht unproblematisch, da der Konflikt mit anderen oder den Teilen des Selbst, die als abgetrennt empfunden werden, ein Leidensprozess ist, der sich physisch und psychisch abspielen kann. Füssli gab dabei den psychischen Konflikten ein physisches Abbild und seine Figuren sind „brutale et positive comme la nature“²⁰⁶, um es mit Charles Baudelaires Worten zur Skulptur auszudrücken. Naturalismus spielt dabei jedoch keine Rolle. Füsslis Figuren sind und bleiben ausnahmslos allgemeine Typen, die an Idealkörpern nach Michelangelos Vorbild orientiert sind. Dass Füssli nun das Leiden wählt, anstatt bis auf wenige Ausnahmen utopische Paradiesvorstellungen zu kreieren, mag daran liegen, dass Füssli sich wahrscheinlich als Teil dieser leidenden Gesellschaft seiner Zeit sah und im Endeffekt nicht aus seiner Haut kam.²⁰⁷ Füsslis Kunst ist auch das *Abbild* der britischen Gesellschaft im ‚Gothic-Wahn‘

203 *Public Advertiser*, 22. Mai 1786, zitiert: in Myrone 2006 I, S. 36.

204 Füssli hatte zudem anscheinend seit seiner Kindheit nicht viel für das Naturstudium übrig und auch antike Kunst zeichnete er nur seltenst ab (Schiff 1973, S. 28).

205 Schiff 1974, S. 12.

206 Baudelaire 1868, S. 185.

207 Barrel 1986, S. 259f.

beziehungsweise der in dieser Gesellschaft stattfindenden Konflikte. Füsslis Kunst ist eine Kunst, die sich gerade wegen ihrer Zeitlosigkeit immer im Jetzt abspielt.

Gert Schiff sieht in Füsslis Satan eine Figur, die vom Maler als Rebell um der Rebellion willen glorifiziert wurde, auch wenn jene Rebellion sinnlos ist, das heißt kein Sieg zu erwarten war.²⁰⁸ Die andere Auffassung wiederum ist, dass Satan für Füssli ein Sinnbild für die Vorstellungskraft (imagination) darstellte und Füsslis Kunstverständnis repräsentierte.²⁰⁹ Die Ähnlichkeit zu Prometheus, der seit dem 15. Jahrhundert als „metaphor for artistic creativity“ gesehen wurde,²¹⁰ ist durchaus gegeben, sodass es einleuchtet, Satan als Imagination zu deuten, die sich von allen Beschränkungen befreien möchte. Man kann in diesem Zuge in Füsslis Satan auch den Künstlertypus des 18. und 19. Jahrhunderts an sich sehen, dessen Hauptwerkzeug die Vorstellungskraft darstellt. Es ist auszuschließen, dass Füssli Satan religiös verstand, da sein Glaube an alles Übersinnliche trotz seiner theologischen Ausbildung nicht vorhanden war²¹¹.

Füsslis erstes Gemälde zur Milton-Thematik ist 1779 *Satan flieht, von Ithuriels Speer berührt* (Abb. 10) und wurde 1780 auf der Jahresausstellung der Royal Academy kurz nach Füsslis Rückkehr aus Italien an prominenter Stelle gezeigt.²¹² Horace Walpole gefiel das Gemälde nicht, da es zu „extravagant & ridiculous“ gewesen sei.²¹³ Den Mitgliedern der Royal Academy hingegen gefiel das Gemälde ausgenommen gut.²¹⁴ Dieses Gemälde war von Sir Robert Smyth, Baronet of Beruch Hall, Essex, in Auftrag gegeben worden, den Füssli in Italien kennengelernt hatte.²¹⁵ Hier wird das erste Mal das Interesse des Adels für den Themenbereich klar, der auch in der Skulptur im 19. Jahrhundert auffällig ist. Ein paar Jahre zuvor fertigte Füssli eine Zeichnung zum selben Thema 1776 in Rom an (Abb. 11), wobei dieses Thema von Alexander Runciman, ein guter Freund von Füssli, das erste Mal 1773 in Öl unter dem Titel *The Detection of Satan by Ithuriel* dargestellt wurde. Füsslis Zeichnung unterscheidet sich in einigen bedeutenden Punkten vom späteren Gemälde. Satan ist noch geflügelt, während die beiden Engel keine Flügel aufweisen. Dies hat vermutlich kompositorische Gründe, da die Flügel des vorderen Engels den

208 Schiff 1974, S. 12.

209 Notizen von Walpole in Ausstellungskatalogen der Royal Academy, zitiert in: Schiff 1973, S. 125 und Myrone 2006 II, S. 79.

210 Myrone 2006 II, S. 53.

211 Schiff 1974, S. 13.

212 Schiff 1973, S. 121. Becker 1997, S. 8, 19. Myrone 2005 I, S. 228.

213 Myrone 2006 II, S. 78.

214 Becker 1997, S. 19.

215 Myrone 2006 II, S. 79. Das Gemälde wechselte mehrmals den Besitzer (Becker 1997, S. 20, 22).

hinteren verdecken würden und sie zudem räumlich nicht so nah als Gruppe zusammengefasst hätten werden können, weil sich die Flügel ineinander verkeilt hätten. Im Ölgemälde ist schließlich auch Satan flügellos. Satans Geschlechtsteil ist in der Zeichnung noch angedeutet vorhanden, während Ithuriel, der ihn mit dem Speer berührt, ein deutlich erkennbares Genital aufweist. Beide Engel entblößen ihre Nacktheit, obwohl sie noch mit Draperie ausgestattet sind, die allerdings eher zur Darstellung des Windeffekts dient, da sie hinter den beiden nach links flattert. Das Gemälde für die Öffentlichkeit ist ikonographisch deutlich zahmer als die private Zeichnung. Satan ist im Gemälde ein klassischer Akt während die Engel zusätzlich zur Draperie in römische Militäruniformen gekleidet sind. Adam und Eva sehen in der Zeichnung eher aus wie Leichen und nicht wie Schlafende, Satans Fuß überschneidet sich mit Evas Arm. Dies kann man vielleicht so deuten, dass Satan die beiden durch sein Tun zum Tod führt, wobei das Thema des Todes im ausgeführten Gemälde nicht anklingt. Denn dort schlafen Eva und Adam eng umschlungen, selig und zufrieden. Während Satan in der Zeichnung noch ein Löwe im Hintergrund rechts zugeordnet ist, so ist es im Gemälde ein Reptil mit leuchtend roten Augen, welches mit der Vegetation zu verschmelzen scheint. Anstatt eines heroischen Symbols für Status und Tapferkeit, ist Satan im Gemälde eine düstere Echse zugeordnet, die der gängigen Ikonographie entspricht. Alle genannten Unterschiede zwischen Zeichnung und Gemälde zeigen, dass Füssli sich der implizierten Symbolik der Bildbestandteile genau bewusst war.

Bei diesem Thema aus *Paradise Lost* sollte es allerdings nicht bleiben. Miltons Bilderwelt und insbesondere Satan wurden in Füsslis *Milton Gallery* für Jahre der Fokus seines Schaffens. Das Großprojekt der *Milton Gallery* war von vornherein als Alleingang von Füssli geplant, wobei die Finanzierung nach Startschwierigkeiten von einigen von Füsslis Bekannten und Freunden, darunter Joseph Johnson, Mary Wollenstonecraft und William Roscoe, und einem Subskriptionsplan übernommen wurde.²¹⁶ Das Projekt umfasste letztendlich etwa 40 bis 50 Gemälde und 100 Zeichnungen, einschließlich vieler Großformate, wovon die meisten *Paradise Lost* zum Gegenstand hatten.²¹⁷ Füsslis *Milton Gallery*, die am 20. Mai 1799 eröffnet wurde, war jedoch kein Erfolg, weder während der drei Monate des ersten Anlaufs, noch beim zweiten; dies setzte Füssli so sehr zu, dass er sich daraufhin zurückzog und sich statt auf die praktische Seite der Kunst auf die theoretische, nämlich auf

²¹⁶ Irwin 1966, S. 131f. Schiff 1973, S. 161f, 167. Becker 1997, S. 12. Timbs 1997, S. 205, Myrone 2005 I, S. 302.

²¹⁷ Schiff 1973, S. 192. Becker 1997, S. 11. Timbs 1997, S. 205. Myrone 2005 I, S. 302.

seine Vorlesungen an der Royal Academy, konzentrierte.²¹⁸ Die Ausstellung war trotz Werbung inklusive Dinner an der Royal Academy mit deren Mitgliedern schlecht besucht.²¹⁹ Ein möglicher Grund ist, dass *Paradise Lost* in den 1790ern, in denen Füssli und Barry sich auf Satan fokussierten, zunehmend weniger als ein patriotisches Werk gesehen wurde und man stattdessen Satans Rebellion mit republikanischer Ideologie gleichsetzte, mit der Füssli, auch auf Grund seiner Beziehungen mit Joseph Johnson, Thomas Paine, William Sharp, Joseph Priestly, William Godwin oder Mary Wollstonecraft in Verbindung gebracht wurde.²²⁰ Außerdem wurde über Füsslis Gemälde bereits vor der eigentlichen Ausstellung in der Presse hergezogen,²²¹ was einige Besucher von der Ausstellung abgehalten haben könnte. Bei Künstlerkollegen, insbesondere bei Thomas Lawrence, der die *Milton Gallery* noch 1823 als Präsident der Royal Academy lobte, fanden Füsslis Gemälde zu Milton zumindest meistens Wohlwollen und teils große Bewunderung.²²² Möglicherweise begünstigte die Ausstellung sogar Füsslis Wahl zum Professor of Painting 1799.²²³

Füssli hatte auf jeden Fall trotz seiner romantischen Auswüchse eine äußerst klassizistische Bildsprache. Eines der Gemälde, welches möglicherweise eine zur *Milton Gallery* gehörige Ölskizze gewesen sein könnte, zeichnet sich durch ihre Unmittelbarkeit, aber auch ihre Antiken-Zitate aus. Es handelt sich um eine Variante von *Satan, Sin and Death* von 1799-1800, die sich heute im Los Angeles County Museum of Art befindet (*Abb. 12*). Füssli konzentrierte sich hier ganz auf die drei Protagonisten und verzichtete auf einen Hintergrund, aus dem – weiß wie ein Gespenst – Satan links mit einem erhobenen Speer in der Rechten hervortritt. Seine souveräne Haltung und die schmale, elegante Körperlichkeit rezipieren zusammen mit dem um den Hals geschlungenen Umhang, von dem ein Teil links ins Bild wehend zu erkennen ist, den *Apoll Belvedere* (*Abb. 13*). Auch Satans Gesicht gleicht – abgesehen vom Rot seiner Augen, einem antiken Idealgesicht. Das Gesicht, welches von langen, goldenen Locken umrahmt wird, ist dabei jedoch so traurig, dass er dem Weinen nahe scheint. Sünde und Tod sind auf dem Gemälde zwar vorhanden, allerdings sind beide im Gegensatz zu Satan unfertig. Füssli verzichtete

218 Schiff 1973, S. 179, 181-184, 235. Becker 1997, S. 16-18. Timbs 1997, S. 206. Haut 2010, S. 103.

219 Schiff 1973, S. 179f. Myrone 2005 I, S. 302.

220 Irwin 1966, S. 157. Schiff 1973, S. 53, 160f. Osterkamp 1979, S. 181. Myrone 2005 I, S. 303. Haut 2010, S. 104.

221 Becker 1997, S. 16.

222 Schiff 1973, S. 180f. Becker 1997, S. 18. Timbs 1997, S. 207.

223 Becker 1997, S. 18.

sogar auf Südes rechte Hand, um Satan nicht zu verdecken, der sich in voller Länge mit ausgebreiteten Flügeln wie ein griechischer Gott dem Betrachter in seiner ganzen Schönheit präsentiert. Daher ist es klar, welcher der drei Figuren Füsslis Interesse wirklich galt. Möglicherweise hat diese Fixierung auf Satan auch eine sexuelle Komponente für Füssli. Füsslis Darstellungen männlicher Körperlichkeit sind nämlich oft erotischer Natur, wobei diese sich in der Regel nicht im passiv verweilenden, sondern im aktiv heroischen Ideal äußert²²⁴. Abgesehen von seinen Gemälden und Zeichnungen, die männliche Körper unbekleidet oder in enger Kleidung allein oder in intimen Haltungen²²⁵ zeigen, frequentierte Füssli in Rom den eher homosozial orientierten und sexuell weniger konformen Kreis des schwedischen Bildhauers Johan Tobias Sergel.²²⁶ Gerade in dieser Ölskizze erscheint der fast schwebende Satan, der das Gemälde in völliger Ruhe dominiert, in seiner Zartheit und doch ebenso vorhandenen Unnahbarkeit wie der *Apoll Belvedere* als begehrenswert.

Auffällig ist auch, dass Gott in Füsslis Interpretation von Miltons *Paradise Lost* keine Rolle spielt. Insgesamt hat Myrone stattdessen eine „pessimistic vision of intensely physical conflict, with the rebellious Satan the vigorous hero of the piece and no hope for salvation“ konstatiert.²²⁷ Auch Osterkamp sieht in der *Milton Gallery* vor allen Dingen das Scheitern Satans, der durch die starke Beleuchtung nicht nur fokussiert wird, sondern auch zugleich als einsam und isoliert gezeigt wird.²²⁸ Durch ihre Größe und Thematik bedingt, liest Myrone in den Gemälden auch “inflated claims for the artist as a kind of Miltonic Satan”.²²⁹ Füssli mag eine Art persönlichen Größenwahns in Satan hineinprojiziert haben, womit er aber kein Einzelfall ist, sondern eher einer von mehreren, zu denen auch Barry und wahrscheinlich Lawrence gehörten.

Auch William Blakes Satan beziehungsweise dessen dazugehörige philosophische Konzepte beschäftigen sich mit dem Künstler als elitärer Persönlichkeit. Blakes allgemeiner Misserfolg als Künstler lag nicht nur an seinem sehr eigenen Stil, sondern auch an seinen sehr eigenen, philosophischen Auffassungen und seinem Charakter mit einer nicht zu erschöpfenden Energie. Diese Energie ist nach Blakes

224 Vgl. Myrone 2005 I, S. 174f.

225 z. B. *Hamlet, Horatio, Marcellus, and the Ghost, on platform before the Palace of Elsinor* (1796), *Hamlet and his father's Ghost* (1785), *The Three Witches Appearing to Macbeth and Banquo* (1754).

226 Myrone 2005 I, S. 175.

227 Myrone 2005 I, S. 302.

228 Osterkamp 1979, S. 181.

229 Myrone 2005 I, S. 302.

Auffassung in seinem Gedicht *The Marriage of Heaven and Hell* böse (evil). Dort legt Blake die Wichtigkeit von Dualität dar, die auch Füssli in seinen Werken thematisierte:

„Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. [...] Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy“²³⁰

Das Gute ist passiv und vernünftig, das Böse allerdings aktiv und energisch. Der Gute fügt sich seinem Schicksal, der Böse schafft es sich selbst. An dieser Stelle sind bereits Konzepte wie Gehorsam und Rebellion, Plagiat und Originalität impliziert. Mit jenen Konzepten beschäftigte Blake sich sehr intensiv. Auf dem Blatt, von dem das vorhergehende Zitat stammt, befindet sich nun ein schöner Jüngling mit langem blonden Haar (*Abb. 14*), der in den Höllenflammen liegt und seine Arme seitlich nach oben ausgestreckt hat, während die rechte Hand nach oben und die linke nach unten zeigt. Diese sehr offene Körperhaltung kann man so deuten, dass sich der Jüngling, höchstwahrscheinlich Satan selbst, ungeniert der Welt zeigt. Die Flammen verbrennen ihn nicht und er wirkt zufrieden. Es ist bei Blake relativ selten, dass Satan, Gott oder die auf ihnen beruhende Figuren, wie Orc und Urizen, solche Zufriedenheit ausstrahlen. Auf Blatt 6 schließlich finden wir die Erklärung, warum Satan sich möglicherweise in der Hölle in dieser Interpretation Blakes so wohl fühlt: es sind die „enjoyments of Genius; which to Angels look like torments and insanity.“²³¹ Die Hölle ist offenbar ein Reich für Genien, das heißt Künstlerpersönlichkeiten. Der Jüngling ist hier offenbar kein Individuum, sondern ein Typ. Blakes erörterte seine Auffassung von Charakteren beziehungsweise Typen selbst anhand seines Gemäldes zu Chaucers *Canterbury Pilgrims*:

„The characters of Chaucer’s Pilgrims are the characters which compose all ages and nations: as one age falls, another rises, different to mortal sight, but to immortals only the same; for we see the same characters repeated again and again, in animals, vegetables, minerals, and in men; nothing new occurs in identical existence; Accident ever varies, Substance can never suffer change nor decay.

Of Chaucer’s characters, as described in his *Canterbury Tales*, some of the names or titles are altered by time, but the characters themselves for ever remain unaltered, and consequently they are the physiognomies or lineaments of universal human life, beyond which Nature never steps. Names alter, things never alter.“²³²

Typen haben Allgemeingültigkeit und Individuen sind Typen, die durch Zufall leicht abgeändert wurden. Reine Individuen darzustellen war für Blake – wie auch für Barry und Reynolds – eine Art von Porträtmalerei, welche Blake gar nicht praktizierte, Barry nur in sehr geringem Umfang; für Reynolds allerdings stellte sie

230 Blake 2000 II, S. 109, Plate 3.

231 Blake 2000 II, S. 112, Plate 6.

232 Blake 2008 II, S. 532f.

die Haupteinnahmequelle dar.²³³ Ein Mittel zur Darstellung dieser Charaktere ist ‚expression‘, Ausdruck, ein Begriff, der in der Kunsttheorie sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert häufig vorkommt und praktisch in der Skulptur mit den ‚têtes d’expression‘ in Reinstform umgesetzt wurde. Blakes Meinung nach können jedoch nur Künstler ‚character‘ und ‚expression‘ adäquat ausdrücken, sofern sie beides fühlen.²³⁴ Blake geht sogar noch weiter:

„Passion & Expression is Beauty Itself – The face that is Incapable of Passion & Expression is Deformity itself“²³⁵

Ein Gesicht ohne Leidenschaft und Ausdruck ist hässlich, weil es nichtssagend ist. Leidenschaft und Ausdruck äußern sich allerdings bei jedem Künstler anders. Die Imitation von Stilen anderer Künstler war für Blake deshalb so verwerflich, da das Individuum – als ungeteilte Einheit, nicht als unabhängiger Charakter – dazu verpflichtet wäre, es selbst zu sein und sich als Künstler seines eigenen Stils zu bedienen, der seinem Charakter mitgegeben wurde.²³⁶ Auf Grund dieser Auffassung des Individuums mit seinen inhärenten Qualitäten lässt sich auch Blakes Verurteilung von Generalisierungen verstehen, die sich in seinen Anmerkungen zu Reynolds‘ *Discourses* finden lässt²³⁷. Es gibt zwar Charaktere, die immer gleich bleiben, aber sie sind durch Zufall individualisiert worden. Zudem haben die Künstler selbst unterschiedliche Charaktere, sodass Künstler von verschiedenem Charakter verschiedene Kunststile hervorbringen und dieselben Themen unterschiedlich interpretieren.

In Blakes Werken zum konkret miltonschen Satan ist dieser Satan eine traurige Figur, ein Merkmal, welches in Miltons Text nicht so extrem in den Vordergrund gerückt wird. Blake idolisierte Milton im Vergleich zu vielen anderen seiner Zeitgenossen nicht vorbehaltlos, was sich besonders in seinem Gedicht *Milton* (1804 – 1818) äußerte, was laut Lucy Newlyn mit dem Stand der Milton-Rezeption, nämlich Milton als „paragon of neo-classicism or as exemplar of sublime originality“ aufräumen sollte.²³⁸ Milton imitiere beispielsweise laut Blake zu sehr die klassischen Autoren und deren Kriegsverherrlichung.²³⁹ Möglicherweise ist dies einer der Gründe, warum Blake eine andere Herangehensweise an die Illustration von *Paradise Lost* hatte als viele seiner Vorgänger. Sein Anliegen war scheinbar die

233 Pelles 1963, S. 31. Irwin 1966, S. 76, 151, 153. Barrel 1986, S. 238.

234 Barrel 1986, S. 231.

235 Blake 2008 III, S. 653.

236 Barrel 1986, S. 242, 246.

237 Barrel 1986, S. 250.

238 Newlyn 1993, S. 259f.

239 Newlyn 1993, S. 260.

Verbesserung und Uminterpretation des vorhandenen Werkes nach seinen eigenen Idealvorstellungen, wie das Werk perfekt gewesen wäre, wobei seine Vorgehensweise durch das Medium der Illustration eine bildnerische ist. Stephen Behrendt weist auf die im 18. Jahrhundert gängige Praxis des „corrective criticism“ hin, die er in Blakes Milton-Illustrationen zusätzlich zum interpretativen Aspekt sieht.²⁴⁰ Mit dieser Kombination erreichte Blake laut Behrendt, dass er die von ihm als Kern von Miltons Dichtungen empfundenen Aussagen erfasste und darstellte, da der Künstler „less interested in merely visualizing Milton’s text than in symbolically recreating the *ideas* embodies therein“²⁴¹ war.²⁴² Dabei hielt Blake sich erstaunlich genau an den Text, allerdings mehrheitlich an das, was zwischen den Zeilen steht, da Blake genau im Textstil mit einer „cliche-ridden language of artistic and doctrinal orthodoxy“ eine der Hauptschwächen bei Milton sah.²⁴³ Mit seiner subjektiven Art und Weise der Milton Illustration sticht Blake sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert heraus, da diese zahlreichen Editionen immer die „interpretation *and taste* of the period“ ausdrückten, anstatt wirklich zu versuchen, den Text zu verstehen.²⁴⁴ Auch Füssli benutzte Miltons Texte schlussendlich nur als generelle Inspirationsquelle, um die Vorstellungskraft zu stimulieren,²⁴⁵ blieb allerdings formensprachlich den klassizistischen Klischees, die im Text vorkommen, völlig verhaftet.

Eine der früheren Zeichnungen Blakes zu *Paradise Lost* ist *Satan Exulting over Eve* (Abb. 15) von 1795, eine Szene, die ansonsten selten gezeigt wurde. Dieses Gemälde ist wahrscheinlich das extremste der unkonventionellen Interpretationen Satans, auch wenn er auf den ersten Blick wie ein schöner Satan erscheinen mag, der ohnehin in Mode war. Satan, altbekannt mit Speer und Schild, schwebt über der schlafenden Eva, die wie bei Füssli eher wie eine Leiche dargestellt ist. Die Tatsache, dass sich eine böse grinsende Schlange um sie gewunden hat, verstärkt diesen Todeseindruck. Unter Evas rechter Hand liegt der Apfel. Was besonders auffällig ist, ist Satans Gesichtsausdruck in dem sehr weichen, zarten Gesicht. Triumphierend sieht er nicht auch, böse auch nicht. Er sieht nach rechts aus dem Bild,

240 Behrendt 1983, S. I.

241 Behrendt 1983, S. 7.

242 Behrendt 1983, S. I.

243 Behrendt 1983, S. 7.

244 Behrendt 1983, S. 5f. Satan, der im Text ab dem Buch III stetig weiter in den Hintergrund tritt, dominierte die meisten Illustrations-Serien. Behrendt führt als Beispiel die meist für Buch III von den Illustratoren gewählte Szene an, in der Uriel den als Engel getarnten Satan trifft (Behrendt 1983, S. 90). Diese lenkt jedoch davon ab, dass der Messias der wichtigste Charakter in Buch III ist, da er das Angebot macht, sich für die Menschheit zu opfern (Behrendt 1983, S. 90f, 124).

245 Behrendt 1983, S. 105.

möglicherweise den Blickkontakt mit Gott suchend. Es ist unwahrscheinlich, dass er erwidert wird, denn Satans Blick ist traurig. Hier drängt sich die Interpretation des vernachlässigten Kindes auf, das mit allen Mitteln die Aufmerksamkeit seines Vaters sucht. Vergeblich, wie sich herausstellt, denn Gott tut nichts. Er ignoriert Satan an dieser Stelle. Daher ist Satans ‚Triumph‘ einsam und folglich unbefriedigend.

3.

Carrière de l’imagination; il n’y a que des fantaisies immortelles inspirées à de rares intervalles.

—

Ideologie und Ästhetik in romantisch-klassizistischen Phantasiewelten

Ein romantisches Leidenstheater, Der Pygmalion-Effekt, Der sexualisierte männliche Körper, Die Akademie als Tyrann, Kunst als Religion

3.1. Ein romantisches Leidenstheater

Ein primäres Merkmal romantischer Kunst ist die Betonung von Gefühlen, die nicht selten sehr stark, gewaltsam und negativ sind. Charles Baudelaire, einer der bekanntesten Dandys, Poeten und Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts, der den ‚satanischen‘ Lebensstil der Künstler und Poeten pflegte, charakterisierte das Romantische in seiner Besprechung des Salons von 1846 auch mit der Betonung auf das Gefühl, präzise gesagt sogar eine Form des Fühlens:

„Le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte mais dans la manière de sentir. Ils l’ont cherché en dehors, et c’est en dedans qu’il était seulement possible de le trouver.“²⁴⁶

Die Romantiker suchten in ihrem Inneren nach gefühlten Ausdrucksformen, sodass die eigene romantische Ausdrucksform zwangsweise authentisch und nicht gekünstelt war. Der Künstler reflektierte sich selbst, anstatt vorgegebene Normen ohne Hinterfragen wiederzugeben, sei es auf künstlerischer oder moralischer Ebene. Ähnlich sahen es bereits 1740 die Schweizer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, die sich Gottscheds Auffassung entgegenstellten, dass Phantasie und die Imagination nichts in der bildenden Kunst zu suchen hätten, da sie im Gegensatz zum reinen Naturstudium die Wahrheitsfindung behindern würden.²⁴⁷ Bodmer und Breitinger hingegen befürworteten die Interpretation der Natur durch

²⁴⁶ Baudelaire 1868, S. 85.

²⁴⁷ Leen 2005, S. 8.

die Brille der eigenen Emotionen,²⁴⁸ wobei diese Annahme als Vorläufer dessen gesehen werden kann, was Hegel später als den bereits angeführten Konflikt des Individuums mit seiner Umwelt sieht. Dominique Marechals Einschätzung der Romantik knüpft an die konfliktvolle Situation des Menschen an und thematisiert den Zwiespalt, das Hin-Und-Her-Gerissen-Sein:

„Essentiellement baroque de caractère, enserré entre la rationalité du néoclassicisme et la capacité d’observation du réalisme, le romantisme s’inscrit dans le paradoxe. Il reflète en effet un individu tourmenté et une société en pleine mutation, une crise de croissance non encore résolue avec son cortège de contradictions.

La théâtralité bruyante n’exclut pas, assez curieusement, le silence et la solitude. Introversion et extraversion résident côte à côte.“²⁴⁹

Offenbar wurden die gesellschaftlichen Wandlungen als extrem empfunden und entsprechend extrem gestaltete sich die Kunst. Stendhal führt einen weiteren Punkt an, der für alle romantischen Strömungen, insbesondere rückblickend, geltend gemacht werden kann:

„Le romantique dans tous les arts, c’est ce qui représente les hommes d’aujourd’hui, et non ceux de ces temps héroïques si loin de nous, et qui probablement n’ont jamais existé.“²⁵⁰

Es geht bei romantischen Kunstwerken implizit immer um den modernen Menschen, der seine zeitgenössische Identität verarbeitete, in der Regel jedoch indem er sich in die Vergangenheit und/ oder fiktive Welten projizierte. Auch hier haben wir es wieder mit einem Paradox zu tun, insofern als dass das tatsächliche, moderne zeitgenössische Leben kaum in der Kunst thematisiert wurde, wohl aber implizit dessen Probleme: Es ist langweilig, hässlich, banal oder gar deprimierend – und zwar dezidiert dessen Formensprache, nämlich das Setting (kapitalistische Großstadt), der Beruf zum Broterwerb (insbesondere ‚Büro-Berufe‘), die kleinbürgerliche Moral (Zweckheirat) und die Mode (schwarze Anzüge). Kurz gesagt fühlten sich viele als Gefangene, in deren Situation Flucht als legitimer Ausweg erschien.²⁵¹ „Le romantisme est un appel à la liberté du rêve et une insurrection contre le réel“²⁵², wobei hier der „haine de l’âge actuel“²⁵³ ganz charakteristisch ist. Antoine F****²⁵⁴, Abteilungsleiter einer Kette von Geschäften, schrieb 1837 an einen Freund:

„Je m’ennuie, mon ami [...] je m’ennuie à mourir. Et la cause ? me demandez-vous. Toujours la même, vous répondrai-je. Platitude écœurante d’une existence passé [...] Quand pourrai-je voyager, voir du pays, l’Italie, Constantinople, l’Orient, que sais-je enfin ?“²⁵⁵

248 Leen 2005, S. 9.

249 Marechal 2005, S. 13.

250 Stendhal 1867, S. 244.

251 Vgl. Marechal 2005, S. 13.

252 Maigron 1910, S. 8.

253 Maigron 1910, S. 10.

254 Es handelt sich hier um eine Zensur von Louis Maigron, um die Identität der Person in *Le Romantisme et les Mœurs. Essai d’étude historique et sociale* (1910) zu wahren.

255 Maigron 1910, S. 30.

Diese *ennui*, Langeweile aber auch implizierte Lebensmüdigkeit, ist ein weitreichendes Phänomen der Zeit, da das Bürgertum enorm wuchs und das oft als langweilig empfundene bürgerliche Leben, die Gesellschaft somit stärker durchdrang. Um dieser *ennui* zu entgehen, flüchtete Byron, der Anführer der romantischen „Satanic School“²⁵⁶, aus England, um sich in ein abenteuerliches Leben zu stürzen, welches er seinen Lesern und Verehrern durch „le don de poétiser sa souffrance“²⁵⁷ kommunizierte. Byron „n’a pas créé le romantisme, mais il a créé le type romantique“²⁵⁸. Auch für Stendhal war Byron „le vrai type du poète romantique“.²⁵⁹ Dieses Talent Byrons, die Leiden des modernen Menschen so eindrücklich und unterhaltsam wiederzugeben, hatte wiederum zur Folge, dass der Byronismus in ganz Europa um sich griff, wobei er seinen Einzug in Frankreich 1818 hielt,²⁶⁰ ein Jahr bevor Géricault die Salonbesucher mit seiner aufwühlend barocken Darstellung des hochaktuellen Schiffbruchs der *Méduse* (*Le radeau de la Méduse*) schockierte, auf dem Schiffbrüchige auf einem Floß zwischen Leichen zusammengepfertcht versuchen, ihr Leben zu retten. Bereits im Salon von 1827 wurde Géricault wegen dieser „composition pathétique“ als „chef de cette nouvelle école“ bezeichnet, „qui se propose pour but la représentation fidèle des émotions fortes et touchantes, et qu’à tort au à raison on appelle *école romantique*“.²⁶¹ Auch Géricault blieb nicht von der Byron-Begeisterung verschont, was sich 1823 zeigt, wo er zusammen mit Eugène Lami einige Illustrationen zu Byrons Werken anfertigte, darunter *Mazeppa*, *The Giaour* und *Lara*.²⁶² Delacroix sprang 1824 mit Lithographien auf den Zug auf, obwohl er auch Walter Scott, Goethe und Shakespeare bediente.²⁶³ Delacroix malte von 1824 bis 1858 sogar fast jedes Jahr ein Gemälde zu einem byronischen Thema.²⁶⁴ Im Salon von 1827 schließlich lassen sich eine ganze Reihe Gemälde mit byronischen Themen finden, insbesondere *Mazeppa*, der nackt an sein Pferd gebunden getrieben wird.²⁶⁵ In den Gemälden, die *Mazeppa* zeigen, räkelt sich diese eigentlich historische, polnische Persönlichkeit in seinem Leiden entweder tot

256 Osterkamp 1979, S. 183.

257 Estève 1907, S. 4. Siehe auch Bénichou 2004 I, S. 313. 1820 wurde Byron von der Zeitung *Le Courrier français* sein Einfluss auf die Franzosen abgesprochen, allerdings streicht im selben Jahr *le Constitutionnel* sein herausragendes Können anlässlich der Pichot-Übersetzung heraus (Estève 1907, S. 92).

258 Estève 1907, S. 516.

259 Bénichou 2004 I, S. 314.

260 Estève 1907, S. 4, 59. Furst 1968, S. 133.

261 o.V. 1827 I, S. 196.

262 Estève 1907, S. 193.

263 Estève 1907, S. 194.

264 Estève 1907, S. 196.

265 Estève 1907, S. 194.

oder lebendig auf dem Rücken des Tieres und gleicht dabei oft St. Sebastian, so beispielsweise auch in Géricaults *Mazeppa* (Abb. 17) von etwa 1823, wo der Baum, an den Sebastian gebunden ist, durch das Pferd, was fast senkrecht aus dem Wasser steigt, ersetzt wurde. Augenscheinlich diente Mazeppa in dieser Rolle als eine Art Substitution des Heiligen. Die Einschätzung Mazeppas als quasi religiöses Bildthema ist mit der Tatsache zu begründen, dass Byrons Figuren wie die christlichen Heiligen auch Idole waren. Künstler zu sein, wurde von manchen zudem als das Martyrium des heiligen Sebastian angesehen, sodass der Rückgriff auf die entsprechende Bildtradition nicht verwundert:

„Mais il m’est avis que nous, artistes, nous devons être comme saint Sébastien ; c’est un devoir pour nous de nous exposer a toutes les flèches pénétrantes et douloureuses des passions, pour bien en exprimer la vérité poignante, sanglante.“²⁶⁶

Satan ist ähnlich einzuschätzen, aber im Gegensatz zu Sebastian wehrt er sich. Er dient als Ersatz-Idol, welches vielleicht nicht ganz so menschlich ist wie die Helden Byrons, aber dennoch durch die Verbindung mit der antiheldenhaften Charakterisierung durch Milton, nicht dem Irdisch-Menschlichen entrückt ist – und dennoch nicht wirklich greifbar ist. Während die Heiligen unbefleckt sind, ist Satan mit allen menschlichen Makeln behaftet, die man sich nur vorstellen kann.

In Frankreich schienen in den 1830ern viele von der Religion und dem tiefgläubigen Aspekt der Romantik so wenig zu halten, dass Édouard Allez in seiner Schrift *Maladies du siècle* die Religionslosigkeit und die Vorliebe für „le bizarre, le grotesque et l’horrible“ anprangerte.²⁶⁷ Allerdings beschäftigten sich die romantischen Künstler auch mit traditionell christlichen Themen. Das besondere Merkmal hierbei ist, dass „the romantics of the nineteenth century turn to the great Christian symbols to fill them with modern doubt, sentimentalism, despair, political propaganda and beauty for beauty’s sake“²⁶⁸. Ihre ursprüngliche Bedeutung ist nicht mehr von Belang. Alfred de Vigny, der ein Exemplar des verzweifelten, aristokratischen Romantikers²⁶⁹ war, fasste seine Entfremdung von der christlichen Religion folgendermaßen zusammen:

„J’adorai sans amour, priais sans espérance;
J’entrais au tabernacle avec indifférence.“²⁷⁰

Diese Entfremdung vom christlichen Ritus implizierte allerdings nicht zwangsweise Atheismus; de Vigny war bei Weitem kein Atheist, interpretierte das Christentum

266 Briefwechsel zwischen Jacques B*** und Henri M***, 1839, zitiert in: Maignon 1910, S. 105.

267 Édouard Allez, *Discours préliminaire*, 1835, zitiert in: Estève 1907, S. 252f.

268 Hatzfeld 1952, S. 160-164.

269 Für eine ausführliche Evaluierung von Alfred de Vignys Persönlichkeit und seines Werkes siehe Bénichou 2004 I, S. 351-355.

270 Alfred de Vigny, zitiert in: Hatzfeld 1952, S. 163.

jedoch auf persönliche Art und Weise, zu der auch die „*réhabilitation de Satan*“ gehörte²⁷¹. In den 1830ern war bei de Vigny allerdings kein Optimismus in Sicht: Gott ignoriert seine Schöpfung zumindest in Sachen Kommunikation und hält sie in einem leidvollen Gefängnis namens Leben gefangen.²⁷² Auch in Byrons *Cain* wird dieses Gefängnis der Beschränktheit, inklusive Sinnlosigkeit und die Auflehnung dagegen thematisiert. Gott war nach Auffassung der französischen Romantiker ein sadistischer Tyrann, eine Auffassung, der Miltons Satan zustimmen würde. Die Heiligen waren laut des Bildhauers David d'Angers in der Kunst zu einer Farce geworden:

„In our own age faith is no longer so alive, [...] we see figures with freedom of gesture, but because conviction no longer exists, these saints give the impression that *they have sworn to honor something they no longer believe*. Saints as we know them, are like people who have acquired a social position which they wish to keep, *just like the bourgeoisie today*. Earlier religious figures appeared totally absorbed in meditation. That was the reason for their existence. Now they are actors posing before the public, actors certain to have the esteem and approbation of the people.“²⁷³ (Hervorhebung des Autors)

Im Gegensatz zur Bourgeoisie der Heiligen ist Satan ein authentische Außenseiter. Der ästhetische Charakter des Christentums hatte laut Hatzfeld statt der Pietät das Primat – konkret der ästhetische Charakter des Leidens.²⁷⁴ Als Beispiel führt er Delacroix' Tagebuch an, in dem der Künstler schrieb, dass er ein Wandgemälde mit dem Thema *Le Christ au jardin des oliviers* für die Kirchen St Paul und St Louis anfertigen sollte.²⁷⁵ Das Thema gefiel ihm erst, nachdem er alle Charaktere der Szene – Jesus und zwei Engel des Todes – als verzweifelt, traurig und melancholisch imaginiert hatte, ähnlich wie es Alfred de Vigny bereits in einem Gedicht getan hatte.²⁷⁶ Auch Ruth Butler betont, dass christliche Themen, die in den Salons ausgestellt wurden, einen ganz speziellen düsteren Charakter hatten:

„The subjects were not Madonnas or Crucifixions, Christian images of hope and salvation; rather they were those of sin, guilt, punishment, and damnation.“²⁷⁷

Das erste dieser Themen war Flatters' *Satan de Milton* von 1827,²⁷⁸ ein Werk, welches im Verlauf des nächsten Kapitels noch genauer analysiert wird. Der

271 Bénichou 2004 I, S. 346-350.

272 Bénichou 2004 II, S. 1151f.

273 David d'Angers 1844, zitiert in: Butler 1980, S. 83. Die Heiligenstatuen, die im Zuge von Kirchen-Neubauten während der Juli-Monarchie, die zunächst sehr antiklerikal begonnen hat, entstanden sind, gehören außerdem normalerweise nicht zu den Meisterstücken der einzelnen Bildhauer und stellten vor allen Dingen eine bitter nötige finanzielle Einnahmequelle dar, von der auch die Bildhauer mit romantischen Tendenzen, wie Jehan Duseigneur, Antoine Étex, Jean-Jacques Feuchère, Auguste Préault und François Rude Gebrauch machten (Butler 1980, S. 86f).

274 Hatzfeld 1952, S. 161-164.

275 Hatzfeld 1952, S. 161.

276 Hatzfeld 1952, S. 161.

277 Butler 1980, S. 89.

278 Butler 1980, S. 89.

Bildhauer Auguste Préault – wahrscheinlich der ‚modernste‘ seiner Zeit – war in der Skulptur der Extremste, was die Darstellung von Leid angeht. 1834, als Préault besonders viel Kritik einstecken musste, schrieb der Autor des *Indépendant*:

„M. Préault modèle bien, mais il aime l’horrible par-dessus tout. Déjà à la dernière exposition, il nous avait donné du désespoir, des mourans, des cadavres, des putréfiés ; cette année c’est la même regagné ; admire qui voudra sa Tuérie.“²⁷⁹

Préault war allerdings auch einer von vielen Bildhauern, die massenhaft von der Salon-Jury abgelehnt wurden. Luc-Benoist schilderte die drastischen Umstände folgendermaßen:

„En 1834, commencement les proscriptions avec Moine, Fratin, Étex, Préault. En 1835, personne ne passe, ni Maindron, ni Préault, ni Moine. En 1836, ils sont tous exclus, et en 1837, on y joint Barye. En 1846 encore, le Jury refuse *en bloc*, les seize élèves de Rude !“²⁸⁰

Möglicherweise waren die Zurückweisungen von Préault durch die Jury in vielen Fällen nicht einmal dessen Stil geschuldet, sondern der Instrumentalisierung, die Préault durch die Presse erfuhr, die die Salon-Jury kritisierte.²⁸¹ Je mehr Préault als Wegweiser und Anführer der *école du laid* von der Presse gelobt wurde, desto öfter wurden seine Werke von der Jury zurückgewiesen.²⁸² 1847, als die Juli-Monarchie fast vorüber war, schrieb Théophile Thoré immer noch über die miserablen Umstände, in denen sich die Künstler befanden:

„Non seulement le jury arrête l’essor poétique, mais il ruine les pauvres artistes françaises. Il a sur la conscience lien des désespoirs, bien des misères, bien des morts prématurées et des suicides ! Nous en avons connu que le Jury a tués.“²⁸³

Antonin Moine, der wahrscheinlich durch seinen Freund Antoine-Louis Barye zur Bildhauerei gekommen war, war zwar bekannt und erhielt einige Aufträge von Bürgerkönig Louis-Philippe und dessen Sohn, war allerdings auch ständig in Geldnot.²⁸⁴ Er nahm sich aber wohl nicht primär auf Grund der finanziellen Lage sondern als einer der von der Salon-Jury ständig Zurückgewiesenen schließlich das Leben.²⁸⁵

Prinzipiell haben wir es bei der Ästhetisierung von Leid und Schrecken mit einer Tendenz zu tun, die weder für Frankreich allein galt, noch dort ihre Wurzeln hatte. Beim im 18. Jahrhundert so hoch gehaltenem Erhabenen ging es immer schon um das „Ineinander von Angst und Lust, von Übermächtig-Werden und Übermächtigen-Wollen“²⁸⁶. In Großbritannien, der Wiege des *Gothic Horror*, zog Satan insbesondere

279 o.V. 1834 VI, S. 1.

280 Luc-Benoist 1928, S. 30.

281 Quideau 2011, S. 85.

282 Quideau 2011, S. 85, 160.

283 Théophile Thoré 1847, zitiert in: Luc-Benoist 1928, S. 331.

284 Leroy-Jay Lemaistre 1991 IV, S. 528.

285 Leroy-Jay Lemaistre 1986, S. 312. Leroy-Jay Lemaistre 1991 IV, S. 528.

286 Poenicke 1989, S. 76.

bei den eher neo-klassizistisch ausgerichteten Künstlern seine Kreise und auch die antiken Themen wurden nicht selten alles andere als nach dem harmonischen, Winckelmannschen Ideal dargestellt.²⁸⁷ John Hamilton Mortimer wählte bereits in den 1770ern eine der gruseligsten Szenen der römischen Geschichte, nämlich *Sextus the Son of Pompey Applying to Erichtho to Know the Fate of the Battle of Pharsalia*, ein Thema aus Lucullus.²⁸⁸ Darauf ist rechts Sextus zu sehen, ganz klassisch in Feldherrenuniform gekleidet. Er wendet sich erschrocken von einer Alten ab, die uns als Hexe präsentiert wird. Sie hat Schlangen in der rechten Hand, links neben ihr liegt eine Leiche und im Hintergrund wabert eine in ein graues Tuch gehüllte Schattengestalt. Sextus' Begleiter rechts neben ihm entfernt sich mit einem ängstlichen Gesichtsausdruck vom Geschehen. Dieses so genannte neo-klassizistische Gemälde ist gruselig, nicht heroisch. Aber kann es romantisch sein? Im gängigen Sinne nicht, da Rosenblum anmerkt, dass „by conventional categories, [...] Greco-Roman subject matter belongs to Neoclassicism and medieval subject matter to Romanticism“²⁸⁹. Mit den ‚conventional categories‘ kommen wir allerdings nicht weiter. Die meisten Künstler – und auch Literaten – bedienten sich der Themen beider Zeiten.²⁹⁰

Wie modern Leid im Allgemeinen in Frankreich in den 1830ern war, zeigen Maskenbälle, auf denen „the stairway of the house was decorated with weeping willows, and a servant in red livery ushered guests into a somber room called the Salon of Melancholy where hung paintings of a Nightmare, an Expedition of Vampires, and the Massacre of Chios. Among the guests were *le Bel Obscur*, *le Mélancholique*, *le Terrible*“.²⁹¹ Es ist nur allzu verständlich, dass von manchen Seiten der moralische Mehrwert der romantischen Schule angezweifelt wurde:

„Le goût de public du reste doit être cultivé autant que possible, et même élevé par les soins de tous ceux qui ont les moyens de le guider. Un gouvernement sage ne peut pas négliger en cela l'emploi de ses ressources. Les beaux-arts sont assurément une des plus puissantes par l'action qu'ils exercent sur l'imagination; et nous ne doutons pas que la moralité générale n'eût beaucoup à gagner à échanger les impressions basses et sataniques que provoquent les charges du nouveau système“²⁹²

Aber für Moral schienen sich die romantischen Künstler und deren Anhänger nicht wirklich zu interessieren.

287 Rosenblum 1967, S. 10.

288 Rosenblum 1967, S. 11.

289 Rosenblum 1967, S. 32.

290 Pelles 1963, S. 13f.

291 Pelles 1963, S. 135.

292 Z. 1831 II.

3.2. Romantischer ‚Ultra-Klassizismus‘

Vor diesem gefühlsbetonten, romantischen Hintergrund eignete sich die Skulptur ebenso gut wie die Malerei für den Ausdruck der Gefühle. Laut Bildhauer Étienne-Maurice Faconet, der im 18. Jahrhundert auch über sein Medium theoretisierte, sei das Gefühl in Verbindung mit der Form die Essenz der Skulptur.²⁹³ Dafür musste sie sich nicht einmal modernisieren. Die Formensprache einiger Künstler, die Satan darstellten, war in keinsten Weise revolutionär. Die Figuren sind weder hässlich, noch skizzenhaft, obwohl seit Ende der 1820er zunehmend mit dem Hässlichen in der Skulptur experimentiert wurde²⁹⁴. Satan wurde wie ein klassizistischer Schönling dargestellt, obgleich die Gesichtszüge nie allzu stark idealisiert, sondern stets naturalistisch und individuell – geradezu zeitgenössisch – waren. Satan in Malerei und Skulptur ist als Gesamtphänomen sowohl klassizistisch als auch romantisch – er ist universell, da seine Situation ideologisch für beide künstlich abgegrenzten Gruppen attraktiv war.

Théophile Gautier und Madame de Staël waren der Ansicht, dass Skulptur immer der Nachklang der Antike anhaftete, insbesondere unter dem Aspekt der Darstellung von greifbaren Helden und Gottheiten.²⁹⁵ Was diese Autoren, die in der Skulptur immer eine Form von Antikenrezeption sahen, vergaßen, ist, dass sich die Skulptur auch zur Repräsentation von modernen Gottheiten und Idolen eignete, zu denen viele literarische Gestalten aufgestiegen waren. Es ist angesichts dessen wenig überraschend, dass Théophile Thoré den Ursprung der „sculpture intime (ou lyrique)“ bei Byron sieht.²⁹⁶ Satan gehörte sowohl zu den alten als auch zu den neuen Gottheiten. Dass heidnische Götter nackt dargestellt wurden und diese regelmäßig – auch von Milton – mit den gefallenen Engeln gleich gesetzt wurden, könnte ein Grund für die beständige Nacktheit des Teufels und seines Gefolges in der bildenden Kunst sein.²⁹⁷ In der Skulptur waren nackte Körper zudem ohnehin Standard, sodass Satan nicht mehr oder weniger nackt war als ein Achill, eine Bacchantin oder ein neapolitanischer Fischerjunge. Satans Darstellungsweise als in der Skulptur materialisierte Gottheit ist ähnlich der der Helden Byrons in der Malerei, die Satan mit moderner Identität und in modernem Setting sind. *Paradise Lost* weist dafür das

293 Potts 2000, S. 25.

294 Siehe hierzu vor allen Dingen Quideau 2011.

295 Vgl. Luc-Benoist 1928, S. 35.

296 Luc-Benoist 1928, S. 40.

297 Link 1995, S. 51. *Paradise Lost* I, 384-635. Dies ist eine recht traditionelle Auffassung, die auf Augustinus zurückgeht. Der Hauptgrund für die nackte Darstellung ist allerdings wahrscheinlich in den ‚gesellschaftlichen‘ Implikationen des Falls zu suchen (Link 1995, S. 51f). Engel sind bekleidet, der Teufel wurde ausgezogen und ausgestoßen (Link 1995, S. 51f, 54).

Ur-Setting auf, auf dem die moderne Anziehungskraft Satans beruht. Es ist sein Fall, der ihn in neue Lebensumstände wirft, ihn zum Opfer einer stärkeren Macht werden lässt und ihn in höchst leidvolle Zustände versetzt, an denen er jedoch zumindest teilweise selbst Schuld ist. Satan wurde dabei von Milton wie ein antiker Held charakterisiert. Satan ist wie die ausgestellten antiken Götter und Helden zutiefst unmodern in seiner idealen Körperlichkeit, aber höchst modern in seinem Verhalten, nämlich alles andere als gelassen und unnahbar. Die Götter und Helden leiden ebenso wie die Menschen im 19. Jahrhundert an ihren Lebensumständen. Die Sagen, Mythen und Geschichten werden gerade in der Skulptur durch die Präsenz eines dreidimensionalen Körpers zur Realität und somit zu unmittelbaren Leidensgenossen der Betrachter. Dieser Gegenwartsbezug macht Satan – und die antiken Helden – romantisch, das macht sie authentisch. Gerade Satan befindet sich dabei immer in einem Selbsterkenntnisprozess in seiner Konfrontation mit Gott. Laut Stendhal und Victor Hugo ist ein romantisches Werk an keine feste Form, sondern eine Geisteshaltung gebunden. Geisteshaltungen können sich ändern. 1824 hatte sich Hugo bereits im Bereich der Literatur dafür ausgesprochen, nicht mehr nach klassisch oder romantisch zu kategorisieren, sondern stattdessen auf Wahrhaftigkeit zu achten, insofern, als dass die Literatur ihre Zeit widerspiegeln soll.²⁹⁸ Etwas früher, 1821, schrieb der französische Literat Charles Nodier über das Problem der romantischen Definition:

„On comprend généralement aujourd’hui, et par une extension fort injurieuse pour des écrivains réellement admirables, on comprend, dis-je, sous le nom de romantiques toutes les productions modernes qui ne sont pas classiques.“²⁹⁹

Alles Neue, was nicht klassizistisch war, wurde als romantisch bezeichnet. In den 1820er und 1830er Jahren wurden diese beiden Gegenpole romantisch und klassizistisch in der französischen Presse lautstark diskutiert.³⁰⁰ In beiden Lagern, sowohl den Anhängern der *classiques* als auch der *romantiques*, kritisierte man in den 1820ern an beiden Bildsprachen bestimmte Grundtendenzen:

„Ce que je blâme chez les romantiques en général, c’est l’absence de goût, de correction, comme chez certains [sic] classiques, recommandable par un meilleur système d’études, je désapprouve le manque de chaleur et d’originalité.“³⁰¹

1833 äußerte Edmond de Cazales in der *Revue Européenne* fast identische Kritik:

298 Martin-Fugier 1998, S. 69. Bouillo 2009, S. 247.

299 Charles Nodier 1821, zitiert in: Estève 1907, S. 102.

300 Siehe beispielsweise: o.V. 1827 II. o.V. 1827 III. L.V. 1827, S. 503-505. Chauvin 1828, S. 2-3. Z. 1831 I.

301 Chauvin 1828, S. 2-3. Die meistverwendeten Bezeichnungen für die Klassizisten und Romantiker sind neben „les classiques“ und „les romantiques“ „l’école davidienne“ für erstere und „la nouvelle école“ und „les novateurs“ für zweitere (Bouillo 2009, S. 194).

„Quelle infécondité, quelle difficulté à produire dans ses peintres les plus renommés, quelle froideur dans ses éternels sujets grecs ou romaines, quelle monotonie dans ses compositions toujours semblables à des bas-reliefs coloriés ! [...] Il [J. L. David] n'en saisit que l'extérieur, la forme morte : il méconnut tout ce qui s'y trouve de vie, de mouvement, de naïveté, de liberté d'esprit, et il y puisa une législation de l'art vraiment draconienne qui eût révolté le génie indépendant de la Grèce. [...] Aujourd'hui il n'est pas un peintre de quelque mérite qui ne soit sorti du cercle étroit tracé par David, mais pourtant peu d'artistes se sont jetés dans la route où aurait voulu les entraîner l'imagination fougueuse de quelques romantiques : on s'est même effrayé de la barbarie où semblaient mener leurs conceptions bizarres, leur mépris pour le dessin et leurs débauches de couleur :“³⁰²

Als Klassizisten wurden die Antiken-Liebhaber bezeichnet, als Romantiker der Rest. Das kritisierte Nichtvorhandensein des guten Geschmacks bei den Romantikern bezog sich auf die Themenwahl, nämlich die „sujets bizarres et horribles“³⁰³. Zudem seien die Romantiker nicht genau genug in der künstlerischen Ausführung. Delacroix allerdings sah die Skizzenhaftigkeit als ein Qualitätsmerkmal an, was die Malerei der Literatur gegenüber überlegen mache.³⁰⁴ Diese Meinung bildete Delacroix jedoch erst, als sein neo-klassizistischer Kollege Delécluze mehrfach besagte Skizzenhaftigkeit kritisiert hatte, wobei Delacroix vorher noch insistierte, dass seine Gemälde sehr klare Konturen und ein klares Finish hätten.³⁰⁵ Delacroix, heute der Inbegriff der romantischen, französischen Malerei, hielt sich selbst gar für einen „pur classique“³⁰⁶. Er weist zudem ein weiteres, eher für den Neo-Klassizismus typisches Merkmal auf, nämlich die „obstinate adherence to the grand style and to the prestige of historical and mythological subject-matter, long after these had been pronounced dead and buried by the critics.“³⁰⁷ Dieser Umstand verdeutlicht erneut die Problematik der Stilbegrifflichkeiten.

Den Romantikern, beziehungsweise den Malern der *nouvelle école* wurde unterstellt, sie seien zum einen faul, weil sie ihre Bilder nicht fertig malen würden und zum anderen würden sie diese deshalb nicht fertig malen, damit sie pro Jahr mehr Gemälde präsentieren konnten als ihre Konkurrenten.³⁰⁸ In der Julimonarchie, in der

302 Cazales 1833, S. 298-300.

303 Chauvin 1828, S. 2-3.

304 Wakefield 2007, S. 26.

305 Boime 1986, S. 10.

306 Leroy-Jay Lemaistre 1986, S.325. Vaughan 1998, S. 57. Brookner 2000, S. 80.

307 Wakefield 2007, S. 14.

308 Boime 1986, S. 9. z. B.: „Recherchons les causes de ce funeste état de choses. Il est hors de doute que tous les hommes qui cultivent la partie la plus élevée des beaux-arts ont aujourd'hui le dessous. La secte romantique n'a d'estime que pour les travaux faciles, les seuls où elle puisse trouver quelque succès, et la camaraderie la mieux organisée assure le triomphe momentanée tous ses adeptes.

« Avides de jouissances promptes, ils n'ont point la patience de semer pour recueillir. Entièrement affranchis des règles, et ne prenant pas même la peine d'étudier les premiers principes de l'anatomie et de la perspective, ils se contentent de l'à peu près dans les figures qu'ils ébauchent, et trouvent toujours moyen de dérober à nos yeux, par l'arrangement d'une draperie, ou par l'intervention d'une ombre officieuse, les formes qu'ils ont eu le malheur d'estropier. Avec un système aussi commode, il est facile de beaucoup produire. Aussi, plus d'un élève ; dans l'espace de dix-huit mois, nous a

das minutiös glatte, fertige Gemälde auch bei den unabhängigen Künstlern an Bedeutung zunahm, stellte sich heraus, dass viele technisch gar nicht in der Lage waren, solch ein Gemälde anzufertigen.³⁰⁹ 1831 wurde der *nouvelle école* allerdings nicht mehr prinzipiell der Vorwurf der Darstellung von Hässlichkeit gemacht, sondern ihnen stattdessen Wahrhaftigkeit zugesprochen:

„[L]e caractère propre de ce système nouveau étant de remplacer l’imitation du beau par celle du vrai, et le vrai dans la nature n’étant pas soumis à des règles convenues de longue main comme l’idéal, chacun le voit et l’exécute à sa manière.“³¹⁰

Die Klassizisten blieben, wie die Zitate Chauvins und de Cazales‘ zeigen, nicht von Kritik verschont. Bei den Klassizisten wäre zwar formal nichts zu beanstanden gewesen, sie ließen jedoch Wärme und Einfallsreichtum vermissen.³¹¹ Die Kritik an der Starrheit und Unnahbarkeit taucht immer wieder in der Literatur und der Kunstkritik auf, da sehr häufig Ausdrücke wie „grandeur froide“³¹², „froideur glaciale“³¹³ oder „icy classicism“³¹⁴ verwendet wurden. Dies suggeriert den großen rationalen Aufwand, mit dem die Kunstwerke entstanden, aber auch die Entfernung des Dargestellten vom Menschsein an sich durch unnatürliche Darstellung von Körperlichkeit und Emotionen. Oft waren Gefühlsäußerungen nicht einmal vorhanden, sodass man diese Gefühllosigkeit mit Lebensfeindlichkeit assoziierte – im Gegensatz zu Gefühlen, die in der Regel mit Wärme in Verbindung gebracht wurden.

Klassizismus und Romantik, als Ideologien *und* Stil-Systeme, die zu bestimmten Ausdrucksformen tendieren, sind im 18. und 19. Jahrhundert nicht klar trennbar, und eine strikte Trennung durch damalige Kritiker oder heutige KunsthistorikerInnen ist eine Verschleierung der Tatsache, dass beide Richtungen viel mehr gemeinsam haben, als sie unterscheidet. Warum mussten sich die so genannten Klassizisten und Romantiker also bekämpfen? Eine Antwort wäre, dass die Künstler des neoklassizistischen Establishments im frühen 19. Jahrhundert aus ideologischen oder wirtschaftlichen Motiven ihre potenziellen Konkurrenten der neuen Schule kleinhalten oder gar auslöschen wollten.³¹⁵ Aber darüber hinaus waren beide Lager

expédié plus de tableaux que David n'en a peint pendant toute sa vie. Qu'en résulter a-t-il ? qu'après un moment de vogue, tel artiste, si prodigieusement fécond, tombera dans l'oubli, comme vingt autres célébrités du dix-huitième siècle, qui ne sont pas même mentionnées dans les dictionnaires biographiques.“ (Farcy 1831, S. 157f)

309 Boime 1986, S. 9f.

310 Z. 1831 I.

311 Diese Einschätzung ist bei Chauvin nicht einmalig (Vgl. Wakefield 2007, S. 88).

312 Husarski 1931, S. 59.

313 o.V. 1827 IV, S. 2.

314 Brinton 1908, S. 137.

315 Vgl. Vaisse 2017, S. 45.

offenbar unzufrieden mit der modernen Gesellschaft. Dieses Gefühl der politischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Degeneration der Zeitgenossen – trotz Aufklärung – behandelte bereits Winckelmann in seinen Werken.³¹⁶ Somit war dieses Gefühl sogar in der offiziell sanktionierten Kunsttheorie anzutreffen und jedem Kunststudenten zugänglich. Die Klassizisten suchten ihre Vorbilder lediglich in einer anderen Kultur als die Romantiker.

Der ultra-klassizistische David-Schüler Maurice Quai war der Gründer der Bewegung der „primitifs“ oder „penseurs“, die überwiegend aus David-Schülern bestand und trotz Quais Tod 1804 bis 1813 bestand, wobei Quais Theorien das erste Mal 1797 zu verorten sind.³¹⁷ Genannt wurde die im Kloster Sainte-Marie bei Passy als Kommune zusammenlebende Gruppe laut Charles Nodier, der eine Weile zu ihnen gehörte, *Illuminés des arts, Observateurs de l’homme* und *médiateurs de l’Antique*, obgleich sie die abgekürzter Form *Médiateurs* für sich akzeptierten und bis in die Provinz bekannt waren.³¹⁸ Laut Quai sollen sich die Künstler formell an Phidias, etruskischer Kunst und an Kunstwerken des italienischen Quattrocento orientieren, inhaltlich an Homer, Ossian und der Bibel.³¹⁹ Puristisch neo-klassizistisch kann man das nicht nennen. Nodier attestierte Quai ein unglaubliches persönliches Charisma und verweist darauf, dass er Ossian, Hiob, Isaiah, Klopstock, Pythagoras, Apelles, Poussin und Homer mit dem Aussehen eines „Jupiter de Myron“ oder „Jupiter Hammon“ in einer Person vereine.³²⁰ Delécluze verglich ihn mit Mohammed und Jesus, zwei Idole Quais, und sah wie Nodier die Gruppe als spirituelle Bewegung.³²¹ Anscheinend hatten all diese mythischen und realen Persönlichkeiten etwas gemeinsam, denn ansonsten hätte Quai sie schwerlich in einer Person vereinigen können. In ihrem „pythagorisme ou néopaganisme vaguement théosophique“ nach dem Vorbild der antiken Mysterienschulen, in dem der Mensch als göttliches Wesen gesehen wurde, begab die Gruppe sich bereits zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf Pfade, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von vielen Künstlern und Literaten, insbesondere den Symbolisten, besritten werden würden.³²² Malcolm Easton konstatiert hier passenderweise eine „‘pre-Raphaelite‘ phase“³²³, da diese französische Primitivismus-Bewegung die englische

316 Vgl. Potts 1994, S. 25-27.

317 Easton, 1964, S. 10-12. Bénichou 2004 I, S. 202, 205.

318 Bénichou 2004 I, S. 201f, 206.

319 Easton, 1964, S. 10f. Bénichou 2004 I, S. 204f. Wakefield 2007, S. 117.

320 Charles Nodier 1800-1803, zitiert in: Bénichou 2004 I, S. 203, 205.

321 Bénichou 2004 I, S. 205f.

322 Vgl. Bénichou 2004 I, S. 207f.

323 Easton 1964, S. 11f.

vorwegnahm. Außerdem suggerieren die Quellen keine selbst auferlegten Verbote bei der Wahl der Vorbilder; es waren sowohl antike als auch judeo-christliche Vorbilder vorhanden. Auch die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts, in dem hochgotische und für die Renaissance typische Formensprachen sowohl eine Verbindung eingehen, als sich auch gleichzeitig voneinander zu separieren beginnen, war als Vorbild legitim. Quai rebellierte gegen den künstlerischen Status Quo, gegen die zeitweilige Auflockerung des strengen neo-klassizistischen Stils von David³²⁴, suchte literarisch als auch bildnerisch seine Inspiration in der griechischen Hochklassik sowie der nordisch-keltischen und christlichen Sagenwelt. Er und seine Gruppe lassen sich somit guten Gewissens als eine neo-klassizistische Strömung mit romantischer Färbung interpretieren. Easton fasst es treffend zusammen:

„The ultra-Classicist revolt already showed a Romantic, ‘Gothick’ character. Its devotees had been encouraged by David himself to disregard the narrow limits imposed by any lingering conception of art as a ‘trade’, and urged instead to cultivate their minds and interpret the mood of the moment.“³²⁵

Quai war sogar so ultra-klassizistisch, dass er sich Agamemnon – oder aber auch ganz unklassizistisch „Jésus-Christ“³²⁶ – nannte, zusammen mit seinen Anhängern altgriechische Kleidung nach Vorbild der antiken Vasenmalerei trug und die ganze Gruppe den Skulpturen im Schlaf wortwörtlich zu Füßen lag.³²⁷ Ihre Charakterbeschreibung von Delécluze ist bis ins Mark romantisch, denn sie hätten „cœurs vite lassées, âmes soudaines et impatientes“.³²⁸

Victor Hugo versuchte im Vorwort zu seinem Drama *Cromwell* zu vermitteln, dass sich die antike Literatur und Kunst sehr von der modernen unterscheidet, wobei hier laut Hugo die heidnische, polytheistische auf der einen und die christliche, monotheistische Religion auf der anderen Seite verantwortlich seien.³²⁹ Die Antike sei materiell, was sich auch in den greifbaren Göttern äußere, die wie Menschen agieren.³³⁰ Das Christentum sei wiederum spirituell und die Gottheit residiere im nicht greifbaren Himmel, während die Götter bei den Griechen auf einem sehr greifbaren Berg leben würden.³³¹ Auch sei ein besonderes Merkmal des christlichen Menschen die Fähigkeit zum Empfinden der Melancholie, die „plus que la gravité, et

324 z. B. *Le Sacre de Napoléon* (1805-1807), welches an Rubens' Krönung von Maria de Medici orientiert ist.

325 Easton, 1964, S. 13.

326 Bénichou 2004 I, S. 206.

327 Pelles 1963, S. 85. Vaughan 1998, S. 45. Bénichou 2004 I, S. 202, 204f.

328 Delécluze, zitiert in: Bénichou 2004 I, S. 205.

329 Hugo 1828, S. VIII.

330 Hugo 1828, S. VII-IX.

331 Hugo 1828, S. VII-IX.

moins que la tristesse“ sei.³³² Sowohl Ernsthaftigkeit und Trauer sind es jedoch, die das antike Epos auszeichnen. Nicht umsonst – und das eruiert Hugo richtig – ist das *tragische* Epos die dominierende literarische Form der Antike.³³³ Impliziert Hugo, dass die christliche Melancholie zwischen den beiden antiken Extremen angesiedelt ist? Aber wenn für die Antike beide Extreme charakteristisch waren, warum nicht auch das Dazwischen? Ironischerweise hatte Hugos Einschätzung nicht viel mit der Realität zu tun, was – polemischerweise angemerkt – nicht verwunderlich ist, da er versuchte, die christliche Religion als große Offenbarung zu stilisieren, die sie nicht ist. Denn sie weist viele Geschichten, Riten und Symbole von anderen Religionen auf, sodass man von keiner großen Neuerfindung sprechen kann. Hugo argumentiert sehr stark mit der durch das Christentum entstandenen Dualität, „deux vies à vivre, l’un passagère, l’autre immortelle; l’un de la terre, l’autre de ciel“³³⁴. Er hat insofern damit recht, dass das Christentum die Tendenz hat sehr stark zu polarisieren, nämlich in Schwarz *oder* Weiß zu malen. Hugo verwickelt sich hier in Widersprüche, denn nun erscheint eher das Christentum als extrem, während die antiken Helden geradezu als große, *graue* Projektionsflächen dienen, die in Extreme verfallen, aber selten dauerhaft in diesen verharren. Sie können ihre Pole wechseln, was sie wiederum vermenschlicht.

Hugos Einschätzung hatte auch insofern nichts mit der Realität zu tun, dass er versucht hier die zeitgenössischen Neo-Klassizisten deutlich von den Romantikern abzugrenzen, wobei er impliziert, dass erstere eine antike Mentalität hätten, und zweitere eine moderne³³⁵. So genannte ‚Classiques‘ waren im 19. Jahrhundert jedoch moderner als es vielleicht viele wahrhaben wollten und die ‚Modernes‘ (Romantiker) waren klassizistischer, als sie es vielleicht zugeben wollten. Die Werke der englischen Klassizisten in der Malerei, deren Blüte bereits vorbei war, als die der französischen begann, sind voll von melancholisch in sich versunkenen Gestalten. Vom „démon de l’analyse et de la controverse“³³⁶, wie Hugo den Stellvertreter für die Antike bezeichnet, ist nicht viel zu bemerken. Dafür umso mehr vom „génie de la mélancolie“³³⁷. Sie behandelten allesamt – zumindest in Zeichnungen – ein nach Hugos Auffassung modernes, weil christliches Werk, nämlich Miltons *Paradise Lost*, insbesondere den darin vorkommenden Satan. Allerdings waren nicht sie es,

332 Hugo 1828, S. IX.

333 Hugo 1828, S. V.

334 Hugo 1828, S. VII.

335 Vgl. Hugo 1828, S. III, VII-IX.

336 Hugo 1828, S. XI.

337 Hugo 1828, S. XI.

die Satan in erster Instanz auf antike Art und Weise materialisierten, sondern es war Milton selbst. *Paradise Lost* hatte seit jeher einen Sonderstatus. Es wurde nämlich bereits – zur Erinnerung noch einmal angeführt – im Frühstadium der Milton-Forschung 1734 vom Maler und Literaturtheoretiker Jonathan Richardson als klassisches Werk und Milton als klassischer Autor bezeichnet:

“All his images are *Pure Antique* ... Connoisseurs of Painting and Sculpture can Best tell what is the Difference of Taste in Ancient and Modern Work, and can therefore Best Understand what I am Now saying; it must Suffice that I tell Others that there is a Certain *Grace, Majesty and Simplicity in the Antique which is its Distinguishing Character. The same Kind of Taste is Seen in Writing and Milton has it, I think, to a Degree beyond what We have ever found in Any Modern Painter or Sculptor, not Excepting Raffaele Himself.*” (Hervorhebungen des Autors)³³⁸

Antikenrezeption und die große Menge Pathos, die auch in *Paradise Lost* zu finden sind, schlossen sich folglich nach Richardsons Verständnis nicht aus. Der Satan Miltons gehört ganz im Gegensatz zu Goethes Mephisto in *Faust* auf den ersten Blick nicht in diese moderne Welt. Satan ist in Charakterisierung und Aussehen ein trotziger Achill. Er hat nicht mehr viel mit dem originalen Widersacher gemein. Milton empfand die Antike, besonders stilistisch, nach – allerdings im Bewusstsein seiner eigenen Zugehörigkeit zur britischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, die vom Bürgerkrieg geprägt war. Er schrieb kein pseudo-antikes Werk mit antikem Thema, sondern ließ sich von antiker, epischer Formensprache und antiker Charakterkonzeption inspirieren. Er kopierte teilweise sogar direkt Passagen aus den Quellen. So wird es verständlich wieso er ‚im Geist der Antike‘ schrieb, aber gerade sein Meilenstein *Paradise Lost* ein so profund christliches Thema behandelt. Milton versuchte nämlich nicht, aus seiner eigene Kultur zu fliehen, was gerade im 18. und im 19. Jahrhundert durchaus von einigen Neo-Klassizisten versucht wurde, die sich in den Kunst-Olymp absetzten. Das taten die Romantiker allerdings auch, nur dass sie sich im Tartaros beziehungsweise der Hölle abschotteten. Allerdings floh kein Künstler gänzlich, da sie alle immer ihre ideale Gegenwart im Auge hatten. Im Falle der Neo-Klassizisten war dies die Betonung des Rationalen, des Idealen und der Hinwendung zur Antike als Bruch mit der zeitgenössischen, immer noch sehr religiös geprägten, moralisch heruntergekommenen und als unheroisch empfundenen Kultur.

Wie das bereits angeführte Zitat Richardsons über *Paradise Lost* zeigt, ist das Epos klassisch, *obwohl* es ein christliches Thema behandelt. Und warum ist Satan so vielschichtig, so menschlich und so populär in der Moderne? Satan ist der Liebling des Lesers, *weil* Milton ein antikes, tragisches Epos geschrieben hatte, auch wenn

³³⁸ Richardson 1734, S. 148.

Hugo es primär als Drama sah³³⁹. Der Mönch in Chaucers *Canterbury Pilgrims* gibt eine Definition der Tragödie, die sowohl auf die antiken Heldenepen als auch auf den Fall Satans passt:

„Tragedie is to tell a certain story.
As old books us maken memory;
Of hem that stood in great prosperity.
And be fallen out of high degree,
Into miserie and ended wretchedly.“³⁴⁰

Und auch in den Darstellungen Satans in der Skulptur des 19. Jahrhunderts können wir eine Tragödie nach diesen Versen nachvollziehen. Dieser Satan entspringt wie bei Milton einer zutiefst neo-klassizistischen Tradition mit romantischer Färbung. Was Hugos Vorwort zu *Cromwell* zweifelsohne erreichte, ist laut zeitgenössischen Kritikern die Popularisierung des Hässlichen, genauer des Grotesken, aber auch des Mittelalters.³⁴¹ Eva Bouillo fasst es in ihrer Monographie *Le Salon de 1827. Classique ou romantique ?* treffend zusammen:

„Il [Hugo] prônait l’abandon du goût classique, défendait le mélange des genres par un rejet des règles et un refus de l’imitation, et valorisait la beauté à côté de la laideur, le sublime à côté du grotesque.“³⁴²

3.3. Der Pygmalion-Effekt

Baudelaire charakterisierte die Skulptur als nobles Medium, welches der Lyrik gleicht und das Menschliche – auch in materieller Form – verewigt:

„De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d’éternel et qui participe de la dureté de la matière employée.“³⁴³

Gerade im Verlaufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stieg die Akzeptanz von Skulpturen, die nicht in Marmor geschlagen oder in Bronze gegossen wurden, wobei der Gipsabguss des Originalmodells aus Lehm oder Wachs bis 1800 zum Standard wurde.³⁴⁴ Zu dieser erhöhten Akzeptanz hatten die Neo-Klassizisten maßgeblich beigetragen, da die Stilisierung der antiken Skulptur zum Ideal, an dem sich jeder Bildhauer zu messen hatte, dazu führte, dass viele Gipsabgüsse oder andere Repliken der original antiken Skulpturen kursierten.³⁴⁵ Dadurch konnte der moderne Künstler seine „modern classics“ aus Gips direkt mit den Abgüssen der antiken Skulpturen messen, weil „the neutral quality of the plaster encouraged one to view modern and

339 Hugo 1828, S. XXIII.

340 Chaucer, zitiert in: Blake 2008 II, S. 534.

341 Santorius 2007, S. 36f.

342 Bouillo 2009, S. 10.

343 Baudelaire 1868, S. 342.

344 Janson 1985, S. 12.

345 Janson 1985, S. 13f. Vgl. Kammel 2001, S. 50f.

ancient classics as equivalents“.³⁴⁶ Aber auch der Vergleich der verschiedensten antiken Skulpturen untereinander – an einem Ort versammelt – war von großer Bedeutung.³⁴⁷ Zudem bestand bei den ‚modern classics‘ bei Interesse der potenziellen Käuferschaft die Möglichkeit, die Skulptur in Marmor oder Bronze auszuführen,³⁴⁸ was normalerweise spezialisierte Kunsthandwerker taten. Das *Disegno*, was in der Zeichnung und Malerei das höchste Prinzip in der Kunsttheorie darstellte, war auch in der Skulptur das höchste Prinzip. Das Entscheidende war die Konzeption des Kunstwerks, nicht das Material.³⁴⁹ Marmor und Bronze waren weiterhin sehr teure Techniken, die in der Regel einen Auftraggeber voraussetzten, der das Material und die Arbeitskräfte bezahlte, wobei Bronzeguss um 1800 günstiger geworden war als Marmor³⁵⁰. Das hatte zur Folge, dass es finanziell nun einfacher war, als Bildhauer seine Künstlerlaufbahn zu beschreiten. Davon zeugt insbesondere die Statuomanie des 19. Jahrhunderts, wobei nun die Skulpturen im Zuge des Umbaus der Städte buchstäblich wie Unkraut an allen Orten der Öffentlichkeit aus dem Boden sprossen³⁵¹. Diese Skulpturen zur Dekoration des öffentlichen Raumes wurden dabei größtenteils von den Nationalstaaten finanziert. Allerdings gab es nun auch eine steigende Nachfrage auf dem freien Kunstmarkt, auf welchem der Bildhauer seine Skulpturen in günstigeren Statuetten-Serien, insbesondere in Gips, versilbertem oder vergoldeten Zink, Terrakotta und Bronze, anbieten konnte.

Im Ausstellungskontext des Salons hingegen wurde die Skulptur von der breiten Öffentlichkeit oft wenig bis gar nicht wahrgenommen.³⁵² Auch die Präsentation der Skulpturen war oft fragwürdig. In der Royal Academy fand sie beispielsweise in einer „chamber“ statt, die als Höhle (den) bezeichnet wurde.³⁵³ Trotz der Vernachlässigung der Skulptur durch die Öffentlichkeit, was zur Folge hatte, dass die Skulptur in Salon-Besprechungen in der Presse meist in den letzten Artikeln zur Ausstellung aufschien, als diese bereits zu Ende war, war die Skulptur in der Rangordnung der Kunstakademien vor der Malerei angesiedelt.³⁵⁴ Es interessierte bloß niemanden. Denn Malerei ist als Medium weitaus vielfältiger und bietet dem Intellekt und der Fantasie durch die verschiedenen Techniken, die unterschiedlichste

346 Janson 1985, S. 13f. Vgl. Kammel 2001, S. 50f.

347 Kammel 2001, S. 49.

348 Janson 1985, S. 14.

349 Janson 1985, S. 14.

350 Janson 1985, S. 12.

351 Martinet 1986, S. 224.

352 Milner 1988, S. 79. Potts 2000, S. 62. Quideau 2011, S. 17, 78, 179.

353 Potts 2000, S. 62.

354 Quideau 2011, S. 139f.

Dinge in unterschiedlichen Realitätsgraden darstellen konnten, mehr Spielraum als das Objekt der Skulptur.³⁵⁵ Bis auf das fehlende – aber durchaus imaginierbare – Leben und das Material ist eine Skulptur nämlich immer das, was dargestellt ist. Baudelaire analysierte für den Salon von 1846 auch das Medium der Skulptur als solches und warum es sich so sehr von der Malerei unterscheidet:

„La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. [...] Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique“³⁵⁶

Das, was Baudelaire hier als negative Merkmale des Mediums bezeichnet, nämlich der brutale Objektcharakter und die Vielzahl der möglichen Ansichten, kann man auch als Stärke des Mediums bezeichnen. Sie hat vielleicht nicht so sehr „un mystère singulier qui ne se touche pas avec les doigts“³⁵⁷, weil man sich tatsächlich berühren und betasten kann, wenn man wollte. Aber dafür macht ihr brutales, dreidimensionales Sein die Skulptur zum Teil der Erlebniswelt des Kunstbetrachters, während bei einem Gemälde oder einem Fresko die Materialität des zweidimensionalen Bildträgers meist den illusorischen Charakter – sofern gewünscht – in letzter Instanz in der Wahrnehmung überschattet. Das geschieht spätestens dann, wenn der Betrachter einen illusorischen Raum betreten möchte und enttäuscht feststellt, dass es sich um eine bemalte Wand handelt. Natürlich ist das eine überspitze Darstellung einer solche Situation, aber sie zeigt die Grenzen der Malerei, ebenso wie auch die Skulptur ihre Grenzen hat. Beispielsweise ist ihr narratives Vermögen in Rundplastikform ziemlich eingeschränkt.³⁵⁸

Baudelaire hatte seine Meinung zur zeitgenössischen Skulptur, die 1846 so vernichtend ausgefallen war, in seiner Besprechung des Pariser Salons von 1859 radikal geändert. Er beginnt den Abschnitt über die Skulptur in poetischer Verträumtheit.³⁵⁹ Auch gesteht er dem Medium auf einmal eine unglaubliche Spiritualität zu, denn „elle réclame, en même temps qu'une exécution très-parfaite, une spiritualité très-élevée“³⁶⁰. Er war nun selbst dem Zauber der Fetische verfallen, die als Objekt greifbar sind und gerade durch die Darstellung von – überwiegend humanoiden – Gestalten den BetrachterInnen ihre Idealbilder, ihre Ängste und ihr

355 Potts 2000, S. 3.

356 Baudelaire 1868, S. 185.

357 Baudelaire 1868, S. 184.

358 Gianlorenzo Bernini vermochte es allerdings dennoch, in einigen seiner Rundplastiken, eine Narrative zu gestalten, die sich entfaltet, wenn der Betrachter sich um das Kunstwerk bewegt.

359 Baudelaire 1868, S. 338f.

360 Baudelaire 1868, S. 341f

sexuelles Verlangen spiegeln. Dieser Fetisch-Charakter, den man Skulptur nicht zu unterstellen braucht, sondern eher zugestehen sollte, ist eine der dezidierten Stärken des Mediums. Nicht zufällig sind Denkmäler in der Regel skulpturale Werke. Es geht um Verehrung und Identifikation. Obwohl die Skulptur nicht lebt, ist der Wunsch nach der lebenden Skulptur tief im Menschen verankert. Die Verehrung von künstlich hergestellten Idolen im religiösen Bereich als reale Repräsentanten der dargestellten Gottheit ist möglicherweise die früheste Manifestierung der Macht der Skulptur. Auch die Geschichte von Pygmalion und Galatea spricht Bände. Der Künstler schafft sich sein eigenes Idol, welches nicht auf bereits existierende Gottheiten beschränkt sein muss, sondern genauso der Phantasie und vor allen Dingen dem Verlangen entsprechen kann. Skulptur wird dabei normalerweise nicht als etwas Fremdes im negativen Sinn gesehen, weil die Form der eigenen so ähnelt. Skulptur stellt ein Gefühl von Vertrautheit her, während Malerei zu einem gewissen Grad Unbehagen auslöst. Baudelaire beschrieb dies folgendermaßen:

„Devant un objet tiré de la nature et représenté par la sculpture, c’est-à-dire rond, fuyant, autour duquel on peut tourner librement, et, comme l’objet naturel lui-même, environné d’atmosphère, le paysan, le sauvage, l’homme primitif, n’éprouvent aucune indécision ; tandis qu’une peinture, par ses prétentions immenses, par sa nature paradoxale et abstractive, les inquiète et les trouble.“³⁶¹

Skulptur entzieht sich nicht. Ja sie drängt sich dem Betrachter sogar auf, was durchaus etwas Bedrohliches haben kann. Carlo Marochettis kolossale Gipsstatue *L’ange rebelle*, die Satan im Fall zeigt und der Künstler im Salon von 1831 ausgestellt hatte, wurde in der Kritik häufig als angsteinflößend eingestuft.³⁶²

Die Skulptur gekoppelt mit erotischen Ausstrahlung hat das Potenzial aus den BetrachterInnen einen Pygmalion zu machen, deren Objekt der Sehnsucht und Begierde die perfekte Skulptur ist. Kenneth Gross formuliert dabei folgendes Problem:

„The basic point is perhaps simply that the animation of a statue is not a purely liberating metamorphosis, a trope of release from death, an image of achieved mimetic work; the fantasy can entail a fall as well as a resurrection, both a release from enchantment and its perpetuation, both a transcendence and a descent.“³⁶³

Die Skulptur kann als von vornherein “melancholy and spectral“ bezeichnet werden, da sie durch ihre Versteinerung erst einmal in der Zeit eingefroren, oder gar tot, erscheint.³⁶⁴ Kenneth Gross legt dabei auch nahe, dass der Betrachter *gerade deshalb* mit ihr in Kommunikation treten möchte, nämlich um sie wiederzubeleben.³⁶⁵

361 Baudelaire 1868, S. 341

362 Fère 1831, S. 370. Farcy 1832, S. 261. Lenormant 1833 I, S. 40.

363 Gross 1992, S. 9.

364 Gross 1992, S. 15.

365 Gross 1992, S. 15f.

Außerdem sind Statuen Körper, die von ihrer Menschlichkeit nur die meist idealisierte Form behalten haben; sie haben keine Bedürfnisse, keine Körperflüssigkeiten, keine Reaktionen.³⁶⁶ Dafür bieten sie uns allerdings eine wunderbar blanke Projektionsfläche für unsere Menschlichkeit. Wir imaginieren „Was wäre wenn?“

Laut Johann Hermann Detmold wäre der Umgang des allgemeinen Publikums mit den Kunstwerken im 19. Jahrhundert nach der Paraphrase von Bernhard Maaz „erschreckend banal, bloß-sinnlich, archaisch, ja gar animalistisch“ und führt dabei den „abgegriffenen Hintern“ einer Venus an.³⁶⁷ Man geilte sich an der Skulptur auf. Sogar Winckelmann „fingers those pagan marbles with unsinged hands, with no sense of shame or loss“³⁶⁸. Walter Pater, von dem diese Einschätzung stammt, hatte wahrscheinlich Recht. In seinem Büro hatte Winckelmann nämlich eine Skulptur, die er als seinen Ganymed bezeichnete, wobei das Küssen dieser Skulptur den moralischen Skandal, den das Küssen eines jungen Mannes aus Fleisch und Blut eingeschlossen hätte, ausschloss.³⁶⁹ Gustave Flaubert küsste Canovas *Amor e Psyche* in der Öffentlichkeit.³⁷⁰ Welche der beiden Figuren er küsste, wie oft und an welchen Stellen bleibt offen, aber auch hier liegt die Annahme nahe, dass die an Kunstwerken ausgelebten ‚Real-Life‘-Fantasien allgemein als Kunstliebe interpretiert werden konnten. Winckelmann und Flaubert waren bei weitem nicht die Einzigen, die ihr Verlangen, ob nun ästhetischer oder körperlicher Natur, auf Kunstwerke, insbesondere Skulpturen, projizierten. Denn es gab – und gibt – laut Isaak D’Israeli Menschen „who only saw pictures in nature and nature in pictures“.³⁷¹ D’Israeli fährt fort:

„This faculty has had a strange influence over the passionate lovers of statues; we find unquestionable evidence of the vividness of the representative faculty, or the ideal presence, vying with that of reality. Evelyn has described one of this cast of mind, in the librarian of the Vatican, who haunted one of the finest collections of Rome. To these statues he would frequently talk as if they were living persons, often kissing and embracing them. [...] Wonderful stories are told of the amatorial passions for marble statues; but the wonder ceases, and the truth is established, when the irresistible ideal presence is known“³⁷²

Diese ‚ideal presence‘, die es auch in literarischen Werken gibt, ist das, was den Betrachter oder Lesenden zu jenen Werken hinzieht. Das Erleben der ‚ideal

366 Gross 1992, S. 17.

367 Maaz 2008, S. 18.

368 Walter Pater, zitiert in: Gross 1992, S. 70.

369 Vgl. Potts 1994, S. 215.

370 Gross 1992, S. 70f.

371 D’Israeli 1822 II, S. 5.

372 D’Israeli 1822 II, S. 5f.

presence‘ kann dabei sehr intensiv sein, wie D’Israeli und am Beispiel von Madame Roland zeigt, als sie das erste Mal Telemachus und Tasso las:

„My respiration rose, I felt a rapid fire colouring my face, and my voice changing had betrayed my agitation. I was Eucharis for Telemachus, and Erminia for Tancred. However, during this perfect transformation, I did not yet think that I myself was any thing, for any one : the whole had no connexion with myself. I sought for nothing around me ; I was they ; I saw only the objects which existed for them ; it was a dream, without being awakened“³⁷³

Sie wurde ganz in die Geschichte hineingezogen und nahm in ihrer Vorstellungskraft an ihr als eine der Figuren teil. Der Wunsch, aus sich herauszutreten und einen anderen Standpunkt, eine andere Sichtweise, einzunehmen, ist offenbar so stark, dass das eigene Bewusstsein in die Gegenstände der Imagination projiziert wird. Langeweile und Unzufriedenheit mit der eigenen Lebenserfahrung spielen hier sicherlich eine bedeutende Rolle.

Skulpturen wurden offensichtlich als attraktiv wahrgenommen und luden nicht nur zum Anfassen, sondern auch zur Identifikation mit ihnen ein. Das Selbst und das ‚Other‘ verschmelzen zu einer Entität, was den Konflikt des Subjekts mit dem Objekt zumindest zeitweise lösen kann. Durch ihre nicht seltene Platzierung in der Öffentlichkeit, hat die Skulptur gegenüber der Malerei den Vorteil, ins „public consciousness“ einzugehen.³⁷⁴ Dabei ist es sicherlich vorteilhaft, wenn die dargestellten Personen körperlich attraktiv sind

3.4. Der sexualisierte männliche Körper

Gerade die Schönheit, wie sie Winckelmann in der Skulptur verstand, ist im 19. Jahrhundert in den meisten Darstellungen Satans zu finden.

Potts formuliert es für Winckelmanns Skulpturenverständnis folgendermaßen:

„With Winckelmann, the sublime involves the viewer in a compulsive engagement with fear of self-annihilation, while the beautiful foregrounds the body’s sensuality and invites a more affirmative projection of self and the self’s desires.“³⁷⁵

Das Leiden der Niobe, Winckelmanns Musterbeispiel für das Erhabene, ist abstoßend, insofern es uns durch ihre Erstarrung Angst einflößt, ihren Tod vor Augen führt. Das Leiden Laokoons, Winckelmanns Musterbeispiel für das Schöne, ist anziehend, da die bewegte Körperform uns ästhetisches Vergnügen bereitet – oder gar sexuell stimuliert. Das ‚Was‘ ist somit weniger wichtig als das ‚Wie‘. Dabei sind die skulpturalen Darstellungen Satans immer auch mit Negativität, Konflikt, Bedrohlichkeit oder Unbehagen behaftet. Aber wenn Gott zudem ein tyrannischer alter Herr mit wenig körperlicher Attraktivität oder gar keiner vorhandenen

373 D’Israeli 1822 II, S. 12.

374 Milner 1988, S. 86.

375 Potts 1994, S. 113.

Körperlichkeit ist, ist es selbstverständlich, dass gerade die jungen Künstler, deren Selbstwertgefühl so sehr von der Gesellschaft – eine Institution des tyrannischen, unattraktiven, alten Herrn – sich eher zum schönen Jüngling hingezogen fühlten, der sich in derselben marginalisierten Position wie sie befand und sich gegen den Tyrann zur Wehr setzte. Die Verherrlichung des Grotesken nach Hugo hat hier keinen Platz. Es gibt zwar bei Satan den düsteren Anstrich, aber er bleibt schön und verführerisch. Er ist ein Objekt zum Anschmachten. Potts untersucht bei Winckelmann auch das Gendering vom Erhabenen und Schönen, wobei ersteres feminin und zweiteres maskulin ist, was bei Burke, dessen Theorie ähnlich große Kreise gezogen hat, genau umgekehrt ist.³⁷⁶ Bei Winckelmann entziehen sich eine Niobe oder eine Athena, beide bekleidet, als Beispiele für das pure Erhabene der Sexualisierung, weil sie nicht schön seien³⁷⁷, bei Burke hingegen ist dies beim Erhabenen der Fall, was allerdings normalerweise nicht den menschlichen Körper miteinbezog³⁷⁸. Weder in Burkes, noch in Winckelmanns Theorie fand der männliche Körper klar seinen Platz in der Kategorie des Erhabenen.³⁷⁹ In der Praxis wandten die Künstler weder eindeutig Winckelmanns, noch Burkes Theorie des Erhabenen an, sondern Miltons, die das Schöne nicht exkludierte und in *Paradise Lost* ausführlich exerziert wird! Diese Theorie hat einen Namen: Satan. Addison, Richardson und Burke erkannten alle die Bedeutung von *Paradise Lost* für die Diskussion von erhabenen Themen, aber dass das Erhabene auch einen schönen, männlichen Körper hatte, erkannten sie nicht – oder wollten es zumindest nicht offen kommunizieren. Füssli allerdings kommunizierte es in seinen Gemälden und Zeichnungen ganz explizit. Winckelmann lieferte in den 1760ern, 1770ern und später posthum durch die vielen kommentierten fremdsprachigen Ausgaben ein antikes Anschauungsmodell für Miltons literarische Beschreibungen: den *Apoll Belvedere*, der zwar wunderschön, aber doch irgendwie mächtig, fern, ja erhaben ist, weil er in einer aktiven, dominanten Körperhaltung im Moment des Bogenschießens gezeigt wurde³⁸⁰. Nirgendwo wurde der männliche Körper so stark sexualisiert wie in der altgriechischen Kunst.³⁸¹ Winckelmanns Beschreibungen des *Apoll Belvedere* gehen dabei konform mit anderen Beschreibungen der Skulptur im 18. Jahrhundert, denn:

„Within eighteenth-century artistic culture, the ideal type of masculinity could readily be conceived as beautiful, as an erotically charged object of desire. It is Burke's new gender-

³⁷⁶ Potts 1994, S. 113-144.

³⁷⁷ Potts 1994, S. 132, 135f.

³⁷⁸ Potts 1994, S. 115.

³⁷⁹ Potts 1994, S. 116f.

³⁸⁰ Potts 1994, S. 118.

³⁸¹ Das will nicht heißen, dass der weibliche Körper nicht auch sexualisiert wurde.

conscious aesthetics that problematizes the relation between images of masculinity and the category of the beautiful.”³⁸²

Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass Satan meist einen Gesichtstypus in jugendlicher Blüte aufweist. Auch Satans Körperlichkeit ist im 19. Jahrhundert überwiegend schlank und elegant. Winckelmann thematisierte in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* immer wieder die Freiheit, „which involves both a political fantasy of liberation from the constraints imposed on individual subjectivity in modern society and a psychic fantasy of free enjoyment of the sensuality of the body“, wobei er ebenso die „blockages and impediments that forever defer their realization, whether in his own society or historically, in the reconstructed fabric of ancient Greek culture“ thematisierte.³⁸³ Das sind romantische Tendenzen. Obwohl Winckelmann über die ‚romantische Freiheit‘ fantasierte, sah er keine tatsächliche Umsetzung vor, unter anderem weil viele seiner Fantasien homoerotischer Natur waren und diese generell nicht sichtbar gelebt werden konnten³⁸⁴. In der Kunst des späten 18. und des 19. Jahrhunderts hingegen lebten diese unter anderem homoerotischen Fantasien an vielen Orten.

Anne-Louis Girodet-Trioson, einer der berühmtesten Schüler Jacques-Louis Davids, hatte sich vom Stil seines Lehrers abgewandt, auch wenn er zunächst nicht so radikal wie die Gruppe um Quai war. Girodet war gerade im letzten Jahrzehnt des 18. und den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aktiv und gefragt. Als erster französischer Künstler bestand er darauf, seiner Imagination genauso freien Lauf zu lassen wie es die Schriftsteller seit jeher taten.³⁸⁵ Sein *Endymion (Abb. 18)* von 1791, welcher einer seiner wichtigsten Werke darstellte, fällt durch eine sehr starke Erotik auf, die bis dato eigentlich weiblichen Aktdarstellungen vorbehalten war. Hier brach Girodet massiv mit dem klassischen Darstellungsmodus des Mannes als aktiven Helden. Zudem betont er ähnlich wie Canova die Sinnlichkeit des Körpers, wobei sich Endymions Körpertypus trotz fast übertriebener Weichheit am altgriechischen Ephebenideal orientiert. Außerdem räkelt sich der jugendliche Hirte in einem mystischen Zwielight in wilder Vegetation, was nicht dem neo-klassizistisch klaren Bühnenaufbau entspricht. Das Gemälde evoziert eine gewisse, süßliche Sentimentalität, die auch Pierre-Narcisse Guérin in seinen Gemälden mit nackten, von Göttinnen begehrtenschlafenden Jünglingen zeigt. Man kann die beiden gar als Äquivalente zu Canova in der Malerei verstehen, der auch ein paar feminine, antike

382 Potts 1994, S. 118.

383 Potts 1994, S. 182, 195.

384 Vgl. Potts 1994, S. 182, 184-187.

385 Wakefield 2007, S. 57, 120.

Jünglinge, wie Paris oder Adonis, schuf. Bei der von Winckelmann besprochenen griechischen Idealschönheit handelt es sich schließlich um eine Schönheit der androgynen Formensprache, wobei der feminine Jüngling, den Winckelmann am meisten in Dionysos verkörpert sah, den Vorzug erhielt.³⁸⁶ Wie bei der Gruppe um Quai kann man auch bei Girodet und Guérin von einer romantischen Färbung ihres Neo-Klassizismus sprechen, die in ihren späteren Gemälden deutlich klarer hervortritt. Der liebevolle, schöne Jüngling tritt parallel zum morbiden, schönen Jüngling auf, der gequält wird, stirbt oder bereits tot ist. Aus dem Jahre 1791 stammt nicht nur Girodets *Endymion*, sondern auch *La Mort d'Abel* von François-Xavier Fabre (Abb. 19), ein Thema, was im 19. Jahrhundert in Malerei und Skulptur vielfach behandelt wurde.³⁸⁷ Auch der amerikanische Bildhauer Horatio Greenough, dessen Satansbüste im nächsten Kapitel untersucht wird, modellierte nach seiner Ankunft in Rom als erstes einen lebensgroßen *Dead Abel*, der allerdings nicht erhalten ist.³⁸⁸ Gerade in diesem Thema zeichnet sich die ‚Perversion‘ des schönen, schlafenden Jünglings ab. Es ist der tote Körper, der so inszeniert wird, dass er sich dem Betrachter als sexuell verfügbar preisgibt, der ein „symbol of unconsummated love, endlessly and hopelessly an object of desire“³⁸⁹ ist. 1801 stellte Jean Broc, einem Mitglied der Gruppe Quais, im Pariser Salon einen *Mort d'Hyacinthe* (Abb. 20) aus.³⁹⁰ Hier wird der tote Jüngling zärtlich von Apoll aufgefangen und umarmt. Formell orientieren sich die Figuren zwar unter anderem an antiken Vorbildern, aber die Innigkeit ist geradezu sentimental, die homoerotische Komponente explizit zur Schau gestellt.³⁹¹ Auch der Hintergrund mit Wiese, Bergen, Stadt und ein paar Bäumen ist alles andere als neo-klassizistisch; es ist ein typischer Landschaftsausblick der Renaissance. Es ist offensichtlich, dass nur der jugendliche, schlafende oder tote männliche Körper als voyeuristisches Objekt akzeptabel war, da er hier durch die Passivität und Jugend als ‚feminin genug‘ angesehen wurde, um sich ihm ohne allzu deutliche Implikationen von homoerotischem Interesse zu nähern. Auch hier ist es unerheblich, ob man das Kunstwerk heute klassizistisch, romantisch oder eklektizistisch nennt. Der passive, schöne Jüngling generell und als

386 Winckelmann 1764, S. 152, 159-161.

387 Zu den Darstellungen des toten Abel zählen im 19. Jahrhundert beispielsweise Vincent Feugère des Forts Skulptur von 1865 oder Camille-Félix Bellangers Gemälde von 1874/75. Die Mode für das Thema ist möglicherweise vom Gedicht „Der Tod Abels“ von Salomon Gessner beeinflusst worden (Wright 1963, S. 44f).

388 Taft 1903, S. 54. Wright 1963, S. 44. Saunders 1999, S. 20.

389 Butler 1980, S. 92.

390 Bata 2002, S. 164.

391 Das Thema war zur dieser Zeit ein relativ seltenes, aber Broc kannte die Version von Benjamin West, die 1794-1801 in Paris ausgestellt war (Bata 2002, S.164).

Opfer im Speziellen war nun als begehrenswert im Mainstream angekommen. Die Opferrolle war sicherlich umso attraktiver, wenn sich das männliche Opfer gegen physische und/ oder psychische Gewalt wehrte, da es nun die traditionell weibliche und die männliche Komponente miteinander vereinte. Noch besser war es natürlich, wenn dieses Opfer keine moralischen Hemmungen hatte. Und voilà, wir finden die Kunst und Literatur massenhaft bevölkert von Miltons Satan und diversen anderen Antihelden – zu denen prinzipiell auch die klassischen, antiken Helden zählen, die vom Schicksal umhergetrieben wurden.

Bei den Satansdarstellungen spielen klassische Schönheitsideale und sexuelle Phantasien eine maßgebliche Rolle, wie die im nächsten Kapitel folgenden Beispiele zeigen werden. Durch die Darstellung Satans in Form eines begehrenswerten Jünglings wurde die unbefriedigende Ist-Situation des Betrachters durch kognitive Dissonanz sogar zu einem begehrenswerten Zustand uminterpretiert, egal ob es sich hier um Narzissmus, tatsächliche psychische Not oder die Projektion von sexuellem Verlangen à la Pygmalion handelte. Ganz salopp gesagt: Satan (sein) war geil, mit allen damit verbundenen Implikationen und Leiden.

3.5. Die Akademie als Tyrann

Was den meisten schönen Satansdarstellungen inhärent ist, ist der rebellische und individualistische ‚Overlay‘, da sich Satan gegen den tyrannischen Status Quo auflehnte und zwar aus persönlichen, das heißt emotionalen Gründen. David Wakefield sieht diese Art von ‚Overlay‘ im Übrigen bei allen „heroes and heroines of Romanticism“.³⁹² Es geht allen voran um die Rebellion gegen das künstlerische Establishment und das Ideal der bürgerlichen Lebensform. Zudem spielte der Wunsch nach genereller Freiheit eine wichtige Rolle. Trotz einer Korrelation zwischen dem Schaffen des Künstlers, des Literaten und dem begierig rezipierenden Publikum, stellten sich die Künstler und Literaten – sowohl des Neo-Klassizismus als auch der Romantik – nicht selten als von der Gesellschaft Ausgestoßene dar, selbst wenn sie sich selbst ausschlossen. In irgendeiner Form, egal ob geistig oder physisch, schotteten sich viele von der Massengesellschaft ab – nicht selten aus Stolz und dem Gefühl von Überlegenheit heraus.³⁹³ Es drängt sich der Gedanke auf, dass ‚der‘ romantische Künstler und Poet standardmäßig den verschiedenen Manifestationen Satans entsprach. Die konkrete Affinität ist sicherlich daraus entstanden, dass sie sich in der Charakterisierung Satans durch Milton oder neuere

³⁹² Vgl. Wakefield 2007, S.11.

³⁹³ Vgl. Wakefield 2007, S. 12.

Schriftsteller, deren Charakterisierungen auf Miltons basieren, wiederfanden. Eine starke Projektion des Ichs in Satan und seine Abkömmlinge kann dabei nicht geleugnet werden. Es ist dabei unerheblich, ob der Künstler in seinen Werken eher die Gefühle betonte, eine klassizistische Form bevorzugte, Satan angespannt oder deutlich aufgewühlt dargestellt ist, oder ob der Künstler einen eklektischen Stil pflegte und sich je nach Lust und Laune aller künstlerischen Ausdrucksformen bediente.

An dieser Stelle soll etwas genauer auf Jacques-Louis David eingegangen werden, da dieser trotz seines relativ strikten Neo-Klassizismus mit dem Akademismus, der immer das Kunstestablishment repräsentierte, auf Kriegsfuß stand und zu seiner Zeit sowohl einen stilistischen als auch einen ideologischen Stilwechsel in der französischen Kunst einleitete. Der mit der Institution der Kunstakademie verbundene Akademismus wurde bis vor Kurzem in der Kunstgeschichte im Allgemeinen noch als negativ und anti-modern dargestellt, wobei dies auch in Frankreich um 1800 der Fall war.³⁹⁴ David nun war *kein* akademischer Künstler, obwohl er doch eine eindeutig klassizistische Formensprache in seinen Gemälden spricht. Jedoch war unter Akademismus zu Davids Zeiten in Frankreich Rokoko-Kunst zu verstehen, wie die von François Boucher oder Carle van Loo.³⁹⁵ Sogar Stendhal gesteht David zu, eine bedeutende Rolle in der Revolution der Kunst gespielt zu haben, da er mit der bisherigen Mode, das heißt den Fragonards und den Van Loos, brach.³⁹⁶ Dieses Durchsetzen der eigenen künstlerischen Vision mache David laut Wakefield, der Stendhals Argumentation in der *Histoire de la Peinture in Italie* sowie *Racine et Shakespeare* folgt, sogar in gewisser Weise zu einem Romantiker.³⁹⁷ Schließlich war Romantik eine Geisteshaltung und nicht primär ein Stil. Erst ab 1816 dominierte der Neo-Klassizismus auch die französische *École des Beaux-Arts* und auch erst dann wurde Davids Stil nachträglich als akademisch bezeichnet.³⁹⁸ Dies geschah, als Quatremère de Quincy, ein leidenschaftlicher Winckelmann-Anhänger³⁹⁹, 1816 zum *Secrétaire Perpétuel* der Académie des Beaux-Arts ernannt wurde.⁴⁰⁰ Seine Amtszeit entpuppte sich als tyrannisches Regime und er war es, der den Neo-Klassizismus nach davidschen Stilkriterien zum Akademismus

394 Thomine-Berrada 2017 I, S. 51. Vaisse 2017, S. 44.

395 Vaisse, 2017, S. 46.

396 Stendhal 1854, S. 2. Wakefield 2007, S. 72.

397 Wakefield 2007, S. 72.

398 Vaisse 2017, S. 45f.

399 Potts 1994, S. 13f.

400 Boime 1986, S. 6.

erhob und die neue Schule in der Kunst aktiv sabotierte.⁴⁰¹ Das galt für alle Kunstgattungen, sogar Produkte der Industrie.⁴⁰²

Akademische Kunst, wurde – im Gegensatz zu den zahlreichen Schlachten, Leichen, Gemarterten und Gruselgeschichten der Romantiker – vom Salon-Publikum in den 1820ern und in den 1830ern⁴⁰³ eher als langweilig eingestuft. Warum Szenen von Leid und Gewalt so spannend sind, beschäftigte auch Burke:

„Such a catastrophe touches us in history as much as the destruction of Troy does in fable. Our delight in cases of this kind, is very greatly heightened, if the sufferer be some excellent person who sinks under an unworthy fortune. Scipio and Cato are both virtuous characters; but we are more deeply affected by the violent death of the one, and the ruin of the great cause he adhered to, than with the deserved triumphs and uninterrupted prosperity of the other; for terror is a passion which always produces delight when it does not press too close, and pity is a passion accompanied with pleasure, because it arises from love and social affection. Whenever we are formed by nature to any active purpose, the passion which animates us to it, is attended with delight, or a pleasure of some kind, let the subject matter be what it will;”⁴⁰⁴

Gerade wenn die Gefahr, an einem Schauerspektakel tatsächlich teilnehmen zu müssen, ausgeschaltet ist, verursacht es potenziell ein angenehmes Gefühl. Dies ist bei Kunstwerken in der Regel der Fall, wobei die Skulptur in ihrer Räumlichkeit stärker die Realität abbildet als die Malerei.

Aus dem Artikel der *Quotidienne* zum Salon 1831 geht jedenfalls klar hervor, dass das Publikum die *nouvelle école* offenbar trotz der Empörung einiger Kritiker favorisierte:

„Avec l'école de David et son idéale perfection, est déçue cette puissance du journalisme sur l'opinion publique. Sous l'empire du classique, le mérite d'un objet d'art consistant essentiellement dans une correction de formes, une pureté de contours, dont la juste appréciation était au-dessus de l'intelligence générale, on conçoit l'influence tyrannique que pouvaient exercer les oracles de la périodicité. L'école nouvelle, en se plaçant sur un terrain plus accessible, en se jetant dans le vrai, s'est mise à la portée des masses, a rendu l'esthétique en quelque sorte populaire. Le public n'accepte plus, il compose aujourd'hui ses jugements [sic].“⁴⁰⁵

Hier gibt der Autor zu, dass die *école de David* nicht intuitiv erlebt und verstanden werden konnte. Der Kritiker des *Journal du Commerce* war allerdings so außer sich über die Auswüchse der neuen Schule, dass er den *Romantisme* als Krankheit bezeichnete, die man heilen müsse.⁴⁰⁶ Auch Stendhal war trotz seiner Auseinandersetzung mit der Romantik und der Etablierung einer liberalen Strömung dieser in Frankreich in der bildenden Kunst von der *école nouvelle* eher weniger begeistert.⁴⁰⁷ Denn ihre Künstler, beispielsweise Delacroix und Horace Vernet,

401Boime 1986, S. 7. Bénichou 2004 I, S. 216.

402Husarski 1931, S. 68.

403Farcy 1834, S. 363.

404Burke 1757, S. 24.

405o.V. 1831 I.

406Pelles 1963, S. 15.

407 Wakefield 1975, S. 806f. Zum romantisch konservativen Lager gehörten unter anderem Chateaubriand, Victor Hugo und Alfred de Vigny. 1824 versuchte Hugo jedoch noch in seinem

negierten den gängigen Schönheitskanon.⁴⁰⁸ Diese als Hässlichkeit empfundene Negierung inkludierte physische Hässlichkeit von Personen, aber auch die Hässlichkeit von Themen, beispielsweise Massaker oder Leid im Allgemeinen.⁴⁰⁹ Dass Stendhal außerdem ein Bewunderer von Canova war,⁴¹⁰ zeigt deutlich, dass ein romantisches Selbstverständnis nicht zwangsweise zu einem eindeutig romantischen Kunstgeschmack führte. Dabei ist zu betonen, dass mit der Begrifflichkeit des romantischen Kunstgeschmacks die Haupttendenz – vor allen Dingen der ersten Hälfte – des 19. Jahrhunderts gemeint ist, nämlich die Darstellung von menschlichem Leid in unterschiedlichen Härtegraden expliziter Gewalt und Melancholie, die eine Form des impliziten Leids darstellt. In diese Definition fallen daher auch Kunstwerke mit klassischen Themen und neo-klassizistischem Stil, die aber besonders pathetisch wirken und sich auf Leid fokussieren. Canova wiederum, tendenziell eher ein ‚Leidverweigerer‘, machte den Neo-Klassizismus in Italien populär, welches zuvor von Bernini-Imitatoren dominiert war.⁴¹¹ Auch avancierte er zum gesamteuropäischen Superstar der zeitgenössischen Skulptur.⁴¹² Dennoch ist seine Skulptur trotz aller Orientierung an antiken Idealen süßlich und sinnlich, was sie zu einem gewissen Grad unklassizistisch macht. Zu diesem Bruch mit der eher puristischen, neo-klassizistischen Form zählt auch Canovas ausgefeilte Oberflächenbehandlung, die verschiedene dargestellte Materialien wie Stoff und Haut miteinander kontrastieren lässt.⁴¹³ Diese Kontrastierung regt zur intimen Auseinandersetzung mit dem Werk an und belebt die Skulptur.⁴¹⁴ Dies ist bereits Zeitgenossen aufgefallen. Laut Richard Westmacott verführen uns Canovas Skulpturen „by the luxury of execution“.⁴¹⁵ Vorschriften, wie solch eine formale Ausführung auszusehen hatte, erregten allerdings die Gemüter. Einer der Gründe, warum die Frage nach der richtigen formalen Ausführung allerdings einen solchen Tumult auslöste, ist, dass es sich beim Kampf der einzelnen Künstler gegen akademische Konventionen auch immer um

Artikel *Sur George Gordon, lord Byron* in der *Muse française* die unterschiedlichen religiösen und politischen Lager in der literarischen *école nouvelle* zu vereinen, nämlich die „aile droite, chrétienne et monarchiste, qui suit la bannière de Chateaubriand“ und die „aile gauche, inclinait au scepticisme religieux et au libéralisme politique, qui se réclame de Byron“ (Estève 1907, S. 300). Ähnlich stellt er beide Strömungen in seinem Preface zu *Cromwell* dar. Zum ‚liberalen Lager‘ gehörte auch die bereits angeführte Madame de Staël (Wellek 1966, S. 241).

408 Wakefield 1975, S. 806f.

409 Vgl. Wakefield 1975, S. 806f.

410 Wakefield 1975, S. 807.

411 Westmacott 1865, S. viii.

412 Farrand Thorp 1965, S. 5.

413 Potts 2000, S. 42.

414 Potts 2000, S. 39, 42.

415 Westmacott 1865, S. x.

den Kampf gegen die eigenen „mind-forg’d manacles“⁴¹⁶ handelte, das heißt um die Konditionierung durch die eigene Ausbildung oder die Verwurzelung in einem akademisch geprägten Umfeld.

Der konkrete Frust der meisten Künstler gegen die Akademien basierte sicherlich zunächst auf dem Umstand, dass eine Distanzierung von der durch die Akademie regulierte Formensprache möglicherweise ein geringeres Ansehen in der Öffentlichkeit mit sich brachte. Denn die Akademien beeinflussten, was ausgestellt wurde, und damit indirekt auch die Aufträge, die an Künstler erteilt wurden. Für die jungen Künstler waren Quatremère de Quincy’s drakonische Maßnahmen sicherlich auch deshalb so schmerzhaft, da die Freiheit der Malerei in Frankreich in den 1820ern auf ihren Höhepunkt im Jahre 1827 zusteuerte und Künstler somit einer der freisten sowie wandelbarsten Berufe war.⁴¹⁷ Zudem war Kunst ein Mittel der persönlichen und sozialen Revolution, mit dem man nach eigener Auffassung etwas in der Welt bewirken konnte.⁴¹⁸ Politisch konnte man es zumindest nicht. Das sah in den anderen europäischen Ländern nicht anders aus. Jean-Jacques Rousseaus Einfluss auf die Künstlerträume darf dabei nicht unterschätzt werden, da von ihm die Annahme stammt, dass „arts are the centre of civilization and the basis of man’s creative power“.⁴¹⁹

Es war einer der gängigsten Träume der Jugend, Künstler zu werden. Ein Gedicht, 1834 vom 24-jährigen Gustave T*** verfasst, drückt diesen Wunsch aus:

„Être artiste, o mon Dieu, donne-moi d’être artiste !
 Donne à mes yeux de voir l’idéale beauté ;
 Que son amour m’arrache à ce monde si triste
 Et m’emporte ébloui dans son monde enchanté !...

Art divin, avec toi tout est parfum, lumière,
 Lyresse, enchantement, rayonnement, azur ;
 Tu fais évanouir la laideur coutumière
 De ce monde avorté, de ce cloaque impur.

Toi seul donnes au cœur une éternelle fête
 Toi seul du paradis permets la vision,
 Toi seul nous fais goûter la volupté parfaite
 De ne vivre que par l’imagination.“⁴²⁰

Idealschönheit im künstlerisch-imaginativen Ausdruck diente dem jungen Mann zur Erhellung der traurigen und dreckigen realen Welt. Die Kunst erscheint als eine Art Lebensretter – für viele junge Menschen. In Frankreich zählte man seit der Revolution 1789 „poètes, musiciens, peintres, sculpteurs“ zu den Künstlern, und

416 Blake 2000 I, S. 88, Plate 46.

417 Maigron 1910, S. 1f. Vgl. Pelles 1963, S. 9, 18f.

418 Maigron 1910, S. 1f. Vgl. Pelles 1963, S. 9, 18f.

419 Pointon 1970, S. 95.

420 Maigron 1910, S. 75.

obwohl sich 1814 fast jeder Künstler nannte, waren ‚richtige‘ Künstler laut Intellektuellenmeinung „créateurs de beauté“ und „ceux qui sont capables d’apprécier leurs créations“.⁴²¹ Künstler der *nouvelle école* gehörten also anscheinend nicht zu den ‚richtigen‘ Künstlern. Aber interessierte es diejenigen, die sich selbst als Künstler sahen? Je nach Bedarf, suchte sich jeder seine Künstlergruppe – oder gründete eine eigene.

Der Typ des neuen, romantischen Künstlers ist derjenige, den auch Byron verkörperte:

„He raises his subject to himself, or tramples on it; he neither stoops to, nor loses himself in it. He exists not by sympathy, but by antipathy. He scorns all things, even himself. [...] [H]is spirit is fiery, impatient, wayward, indefatigable. Instead of taking his impressions from without, in entire and almost unimpaired masses, he moulds them according to his own temperament, and heats the materials of his imagination in the furnace of his passions.“⁴²²

Auch die jungen Franzosen benutzten am liebsten Begriffe, die Hitze in irgendeiner Form ausdrückten, sei es „frénétique“, „volcanique“, „effervescence“, „Vésuves de passion“, „Ils flambent, ils brûlent, ils jettent des laves“, etc..⁴²³

Auch in *Paradise Lost* ist die Hölle für Satan nicht unbedingt die physische, unterirdische Welt, in der er lebt. Satan ist seine eigene Hölle:

„Upon himself; horror and doubt distract
His troubled thoughts, and from the bottom stir
The Hell within him; for within him Hell
He brings, and round about him, nor from Hell
One step, no more than from himself, can fly
By change of place: Now conscience wakes despair,
That slumbered; wakes the bitter memory
Of what he was, what is, and what must be
Worse; of worse deeds worse sufferings must ensue.
Sometimes towards Eden, which now in his view
Lay pleasant, his grieved look he fixes sad;“⁴²⁴

Bei dieser Feststellung der dritten Person sollte es nicht bleiben. Satan wird sich seiner Misere immer wieder bewusst:

„Which way I fly is Hell; myself am Hell;
And, in the lowest deep, a lower deep
Still threatening to devour me opens wide,
To which the Hell I suffer seems a Heaven.
O, then, at last relent: Is there no place
Left for repentance, none for pardon left?
None left but by submission; and that word
Disdain forbids me, and my dread of shame
Among the Spirits beneath, whom I seduced
With other promises and other vaunts
Than to submit, boasting I could subdue
The Omnipotent. Ay me! they little know
How dearly I abide that boast so vain,
Under what torments inwardly I groan,

421 Bénichou 2004 I, S. 393f.

422 Hazlitt 1970, S. 104.

423 Maigron 1910, S. 128f.

424 *Paradise Lost* IV, 18-28.

While they adore me on the throne of Hell.
 With diadem and scepter high advanced,
 The lower still I fall, only supreme
 In misery: Such joy ambition finds.”⁴²⁵

Diese Misere, die insbesondere der junge Mensch des 19. Jahrhunderts ähnlich empfand, versuchten die Künstler in etwas Lohnenswertes zu verwandeln. Die im Sturm und Drang in den deutschsprachigen Gebieten besonders sichtbar gewordene „proud conviction of the limitless rights and powers of the divinely-inspired genius“⁴²⁶ äußerte sich in der gerade zitierten Einschätzung Byrons; sie verbreitete sich gerade über den literarischen Weg in ganz Europa⁴²⁷. In Frankreich bestand allerdings das starke Establishment des – auch literarischen – Neo-Klassizismus, der beispielsweise in Großbritannien den Geschmack nie so akut im Griff hatte wie in Frankreich.⁴²⁸ Von besonderer Bedeutung für die Verbreitung dieses heute als romantisch angesehenen Gedankenguts in Frankreich und England war Madame de Staëls *D’Allemagne* (1813), worin sie zumindest einen Teil der von ihr als typisch deutsch empfundenen romantischen Bewegung, das heißt den Sturm und Drang, abhandelte.⁴²⁹ „Emotion, sensibility, pathos, melancholy, sweet sorrow, somber reflection“ sind dabei die Hauptingredienzien von Poesie, eine Meinung, die auch der frühe Diderot vertrat, wobei schon Rousseau in seiner Prosa diese Merkmale aufwies.⁴³⁰ Madame de Staël benutzte gezielt den Begriff ‚romantisch‘ anstatt ‚nordisch‘.⁴³¹ Die expliziten romantischen Tendenzen zeigten sich in Frankreich allerdings bereits mit Chateaubriand, dessen Werke *Atala* (1801) und *René* (1802) von Rousseaus ideeller Rückkehr zur Natur beeinflusst worden waren, wobei *René* auch ein idealisiertes autobiographisches Werk darstellt.⁴³² Chateaubriands *Le Génie du Christianisme* (1802), der – wie der Titel nahelegt – eine Lobrede auf das Christentum ist und somit die religiöse Seite der Romantik in den Fokus rückt, wurde allerdings nicht als Bedrohung des literarischen, neo-klassizistischen Establishments angesehen⁴³³. In diesem Werk spielen Milton-Referenzen eine entscheidende Rolle, wobei Milton als Person und dessen Werke, insbesondere *Paradise Lost*, Chateaubriand intensiv und lange beschäftigten, was schließlich 1836 zur Prosa-

425 *Paradise Lost* IV, 75-92.

426 Furst 1968, S. 121.

427 Furst 1968, S. 121.

428 Vgl. Wellek 1966, S. 216. Vgl. Furst 1968, S. 122, 125f.

429 Vgl. Wellek 1966, S. 217-231. Furst 1968, S. 127-129.

430 Wellek 1966, S. 22.

431 Wellek 1966, S. 226.

432 Furst 1968, S. 125. Brookner 2000, S. 12f.

433 Furst 1968, S. 125.

Übersetzung des Epos auf Französisch führte.⁴³⁴ Der Einfluss, den Chateaubriand auf die romantische Bewegung in Frankreich ausübte, ist beachtlich, da er „one of the initiators of romantic aestheticism“⁴³⁵ war, „also in the fervent exaltation of the eternity of art and in the cult of the superiority and apartness of the genius“⁴³⁶. Solch eine Genie-Auffassung wurde nach Meinung der Künstler durch eine standardisierte und forcierte Künstlerausbildung nicht gefördert.

Der erbitterte Kampf gegen den Neo-Klassizismus von Seiten der *école nouvelle* in den 1820ern war eine Revolution gegen das Establishment, die eine „société nouvelle“ hervorbringen wollte und vor allen Dingen eins war: gewaltsam.⁴³⁷ Wie Byron will der moderne Genius „man after his own image, woman after his own heart“ gestalten.⁴³⁸ Denn „[h]e hangs in the cloud, the film of his existence over all outward things, sits in the centre of his thoughts, and enjoys dark night, bright day, the glitter and the gloom ‘in cell monastic.’ We see the mournful pall, the crucifix, the death’s-heads, the faded chaplet of flowers, the gleaming tapers, the agonized brow of genius, the wasted form of beauty;“⁴³⁹ Ivan Karamasow aus Dostojewskis Roman *Братья Карамазовы* (*Brátja Karamázovy; Die Brüder Karamasow*), stellt auch den Teufel als Kreation der Menschen dar: “I think that if the Devil doesn’t exist and is therefore man’s creation, man has made him in his own image.”⁴⁴⁰

Satans Hauptsünden waren Hochmut und Egoismus, beides Eigenschaften, die in Hazlitts Charakterisierung Byrons und dem Elitismus der Genie-Auffassung durchscheinen. Natürlich ist die Hybris auch überall in altgriechischer Literatur zu finden und Satan wurde von Milton, wie sich bereits herausgestellt hat, ‚reklassiziert‘.⁴⁴¹

434 Wellek 1966, S. 238.

435 Wellek 1966, S. 239.

436 Wellek 1966, S. 239.

437 Vgl. Furst 1968, S. 132.

438 Hazlitt 1970, S. 106f.

439 Hazlitt 1970, S. 107.

440 Dostojewski 1880, zitiert in: Link 1995, S. 17.

441 Miltons Satan war nicht der erste Satan, der nach direkt menschlichem Vorbild geschaffen wurde. Auch der Autor der sogenannten *Genesis B*, ein altes niederdeutsches Gedicht, aus dem *Junius-Manuskript*, was 1655 vom François Junius in England publiziert wurde (Link 1995, S. 177) schuf einen Satan, der die eigenen Lebensumstände widerspiegelte. Milton kannte das Gedicht wahrscheinlich (Link 1995, S. 177). Dieses Gedicht könnte sogar die Haupt-Quelle für *Paradise Lost* gewesen sein. Dieses Werk ist laut Luther Link folgendermaßen zu charakterisieren:

„Instead of instructing, it develops character and purpose, it articulates feelings and thoughts. The fall of Satan is like the attempt of a trusted, capable thane to establish his own independent kingdom and that thane’s eventual expulsion from his furious chieftain. It is as if an epic poet had reinterpreted the fall of the rebel angels in his own individual human terms. God ordains ten orders of angels to own him fealty and work his will. One angel, the highest after God himself, like to the luminous stars, was mighty in mind and in muscle. He stirred up a strife against the Lord. Thinking he had more might and craft than God, this angel declares ‘I need no Lord. I can work equal wonders with my own hands, so why must I give homage?’ God is

Jacques-Louis David hatte, wie bereits erwähnt, eine sehr starke Abneigung gegen die Institution der Akademie als Autorität und vermittelte seinen Schülern, dass sie etwas Besseres seien als die mittelmäßigen Akademie-Schüler.⁴⁴² „David, as they [Schüler] very well knew (he never ceased to remind them of it), was an unrepentant enemy of ‘systems‘ himself.“⁴⁴³ Schließlich stellte seine eigene Künstlerwerkstatt eine bewusste Opposition zur Akademie dar, wobei er sogar so weit ging, die Akademie in der Revolutionszeit ganz abzuschaffen.⁴⁴⁴ David war seinen Schülern gegenüber äußerst undogmatisch, was ihre persönlichen Einstellungen anbelangte, behandelte sie wie Seinesgleichen und unterhielt eine sehr enge, freundschaftliche Beziehung zu ihnen,⁴⁴⁵ sodass hier die typische Hierarchisierung der akademischen Ausbildung fehlte. Gerade Davids Atelier war eine Brutstätte revolutionärer bildender Künstler und dies nicht, weil sie von ihm in ein System gedrängt wurden, sondern gerade, weil dies nicht der Fall war.

1831 ist in *La Quotidienne* gar von einer „émancipation universelle“⁴⁴⁶ der bildenden Künste die Rede, die allerdings auch zu Wirrwarr, Beliebigkeit und Mittelmäßigkeit führte:

„[T]outeLink 1995, S. 177.s les chaînes tombaient; l’académie de peinture, cette vieille institution entachée de despotisme, et qualifiée de *Bastille académique*, était à la lettre, emportée d’assaut par une *société révolutionnaire des arts*. Les artistes proclamaient aussi leurs droits imprescriptibles, c’est-à-dire la liberté absolue d’exposer. Le Louvre devint bannal [sic]. Que de noms inconnus, de productions informes, insipides, éhoutées, vinrent, comme aujourd’hui, s’étaler effrontément au grand jour. C’était moins exposition, qu’étalage [...] Le scandale fût si grand, qu’épouvantés les premiers des conséquences d’un pareil système d’égalité, les artistes demandèrent promptement un jury, c’est-à-dire des privilèges aristocratiques pour le talent“⁴⁴⁷

Originalität wurde seit den 1820er mit dem Auftreten der romantischen Malerei als Gegenpol zum Ist-Zustand sowohl von der alten als auch von der neuen Schule als eigener Wert definiert, jedoch „with this distinction: the Academy emphasized this quality as the mark of an aristocratic elite, revealed only in a chosen few; the independents emphasized this quality as a mark of personality and subjectivity,

enraged and hurls this angel from his throne into Hell, where he turns into the Devil. Assembling the other fallen angels, this Satan insists that God ‘has not done right’, nor ‘can he accuse us of any sin’. [...] No repentance. There is a sense of loss but no besmirchment. No admission of guilt. No reproaches from the other rebel angels. On the contrary, ‘God grew angry with us’, explains Satan’s chief lieutenant, ‘because we refused to bow our heads to him, because we could not accept ministering to him in vassalage’.The Satan in Genesis B insists that God has wronged him. ‘He is unjust and I defy him.’ This voice, the dramatization of this attitude, is unknown before.“ (Link 1995, S. 178f)

Es geht primär darum, sich keiner Autorität zu unterwerfen.

442 Easton 1964, S. 9.

443 Easton, 1964, S. 10.

444 Vaughan 1998, S. 41. Thomine-Berrada 2017 I, S. 51.

445 Easton 1964, S. 9.

446 o.V. 1831 I.

447 o.V. 1831 I.

accessible to all“.⁴⁴⁸ Obwohl die Kunst der Romantiker auch vom Verständnis her tatsächlich allen zugänglich war, so grenzten die romantischen Künstler sich doch in der Mehrheit als besondere Individuen mit besonderen Vorlieben und Bedürfnissen ab.

3.6. Kunst als Religion

Johann Heinrich Füssli sah die Pluralisierung und Befreiung der Kunst in Stil und Thema sowie deren Bewertung durch das allgemeine Publikum im Kontext der Beschneidung der Freiheiten im politischen Bereich.⁴⁴⁹ Je größer die persönliche Freiheit, desto geringer das wirklich politische Mitspracherecht.⁴⁵⁰ Der breiten Öffentlichkeit wurde – unter anderem mit den regelmäßigen und lang anhaltenden (Salon-)Ausstellungen und der Einrichtung von Museen – eine Sphäre zugänglich gemacht, die unterhält, bei Laune hält, aber auch ablenkt.

Victor Godard schrieb 1835 in der Zeitschrift *L'Artiste* den Artikel *Des expositions, de leur origine et leurs effets*, in dem er genau jenen Unterhaltungswert, aber auch den religiösen Aspekt, ausbreitet:

„Enfin l'exposition est un théâtre, que dis-je un théâtre ? bien plus qu'un théâtre ; un petit univers où, dans une salle de quelques mètres, le public passe en revue les myriades de traits combinés avec les myriades d'idées qui se meuvent comme une flamme au vent, sur le front humain ; là se révèle le génie du peintre dont le talent résume dans un cil, dans une ride, un monde microscopique.

[...]

Vis-à-vis de ces toiles, le public séduit rêve la réalité. Toujours fasciné par son rêve, il se plaît à courir d'un pôle à l'autre à battre les mers, à contempler des cieux étrangers ; il aime à surprendre la nature dans ses grands effets, dans ses travaux les plus mystérieux ; à s'asseoir sous le magnolia aux fleurs pantelantes et narcotiques, près des fleuves américains larges et bordés de fleuves d'oiseaux aux ailes d'or. Qu'il franchisse une simple bordure, et la magique exposition le mènera des vertes savanes, aux déserts de l'Asie, peuplés de mystérieux sanctuaires, parfumés d'encens, riches de traditions et d'oracles ; et il se demandera qui a plus de grandeur de l'Amérique avec ses forêts toutes vierges, ou de l'Asie avec ses villes défuntes ; de l'Amérique avec son présent, ou de l'Asie avec son passé. Une autre bordure franchie, il sera dans un monde tout idéal, monde de croyances, monde de Dieu, monde de Satan ; il verra voltiger des âmes [sic], et la féerique peinture l'aura initié aux mystères des régions invisibles.“⁴⁵¹

Dieser theatralische Mikrokosmos mit seinen verzauberten Welten hatte dazu den Charakter einer Initiation in eine Mysterienschule. Das passt gut zu dem Umstand, dass Kunst im langen 19. Jahrhundert selbst einen religiösen oder religionersetzenden Charakter erhielt, der Künstler zu Priestern und das Museum zur dazugehörigen Kirche machte.⁴⁵²

448 Boime 1986, S. 9.

449 Barrel 1986, S. 272.

450 Barrel 1986, S. 272.

451 Godard 1835, S. 286.

452 Pelles 1963, S. 20. Maaz 2008, S. 14.

1834 schrieb A. Saint-Cheron in der *France Catholique* über die Kunstreligion und ihre Anhänger, die das Christentum sukzessiv ersetze:

„Nous vivons dans une époque qui se dit essentiellement *artiste*; les idées d'*art*, les passions d'*art*, les projets d'*art*, sont devenu à peu près toute la religion et toute la politique d'un très grand nombre d'individus ; on ne s'aborde plus sans se demander des nouvelles de l'*art*, des progrès de l'*art* ; cette préoccupation exclusive a enfanté toute une population d'artistes que vous pouvez reconnaître à leurs cheveux longs, plats, arrondis, à leurs barbes pointues, à leurs costumes défaits, à leurs chapeaux pointus ou à larges rebords, à leurs physionomies pâles et distraites ; leurs admirations ou leurs antipathies sont violents“⁴⁵³

Saint-Cheron beschreibt sogar das Priestergewand, was sich – wenn auch in schäbiger Ausführung – an Aristokratengewändern etwa aus einem Zeitraum vom 14. bis 17. Jahrhundert orientiert. Die Gefühle der Künstler sind zudem extrem, ihre Leiden sichtbar in ihren Gesichtern. Die Kunstreligion ist eine Religion der Leidenschaft, aber auch des Leids. Die Jeune-France oder auch das „*pétit cénacle*“, eine romantische Anti-Bourgeoisie Bewegung „de jeunes peintres, sculpteurs et poètes“⁴⁵⁴ in Paris, ahmten die Dandys Byron, Delacroix oder Hector Berlioz, aber auch Rubens oder Velasquéz nach, allerdings nicht nur in Kleidung, sondern auch im Verhalten.⁴⁵⁵ Neben Théophile Gautier und dem berühmt berüchtigten Petrus Borel gehörte auch der Bildhauer Jehan Duseigneur zu dieser um 1830 gebildeten Gruppe, wobei in dessen Zuhause ihr Treffpunkt war.⁴⁵⁶ Die Hauptmerkmale des auf Hugos *grand cénacle* aufbauenden *pétit cénacle* waren konkret „*frénésie des passions, attrait du néant, révolte, haine du bourgeois, culte de l'art, divination du poète*“ und „*amour du Moyen Age*“.⁴⁵⁷ Die Engländerin Mrs. Trollope kommentierte die allgemeinen ‚Marotten‘ der französischen Jugend, die alle Künstler und Poeten sein wollten, folgendermaßen:

„Some roll their eyes and knit their dark glances on the ground in fearful meditation ; while others there be who, while gloomily leaning against a statue or a tree, throw such terrific meaning into their looks.“⁴⁵⁸

Théophile Gautier widmete sich der Künstlerschaft ausführlich in seiner *Histoire du Romantisme* und fetischisierte dabei geradezu die allgegenwärtigen langen Haare:

„Oui, ils avaient des cheveux, — on ne peut naître avec des perruques — et ils en avaient beaucoup qui retombaient en boucles souples et brillantes, car ils étaient bien peignés. Quelques-uns portaient de fines moustaches et quelques autres des barbes entières. Cela est vrai, mais cela seyait fort bien à leurs têtes spirituelles, hardies et fières, que les maîtres de la Renaissance eussent aimé à prendre pour modèles.“⁴⁵⁹

453 Saint-Cheron 1834 I, S. 161.

454 Bénichou 2004 I, S. 392f, 398.

455 Gautier 1874, S. 102, 153f. Pelles 1963, S. 86.

456 Maigron 1910, S. 12. Bénichou 2004 I, S. 399.

457 Bénichou 2004 I, S. 399, 403.

458 Pelles 1963, S. 87, Fußnote 14 nachgucken.

459 Gautier 1874, S. 101.

Auch die Köpfe der schönen Satane, die ebenso ‚spirituelles, hardies et fières‘ sind, fallen durch eine besonders sorgfältig ausgearbeitete, wallende Haartracht auf, die meist dezidiert zeitgenössisch ist. Aber nicht nur diese jungen Wilden folgten dem französischen Traum, ein Künstler-Poet zu sein, sondern auch die ‚ganz normale‘ Jugend, nämlich „étudiants, « apprentis hommes des lettres », avocats, fonctionnaires – leur rang sociale nous est un garantie qu’ils sont bien représentatifs des classes moyennes de leur temps“.⁴⁶⁰ Zudem schien in Rom die junge Künstlerschaft mit dem Haupttreffpunkt im *Caffè Greco* in den 1820ern und 1830ern nicht viel anders organisiert gewesen zu sein.⁴⁶¹ Obwohl der künstlerische Ausdruck dabei immer noch eher klassizistisch war, war die Organisation der Künstlerschaft durchweg romantisch. Trotz nationaler Tische im *Caffè Greco* war die Künstlergemeinschaft eher international und etwas größer als die Kleincliquen in Paris, obwohl in Rom anscheinend die Deutschen für die Etablierung der Sitten und Gebräuche verantwortlich waren.⁴⁶² Zudem waren solidarische Ansätze vorhanden, was sich darin äußerte, dass sich in der „cigar box“ des *Caffè*, die als gemeinsamer Briefkasten diente, teilweise auch von den Kumpanen akquirierte Aufträge für einen Bildhauer in Not befanden.⁴⁶³ Außerdem zeichneten sich auch die Künstler in Rom durch einen Kleidungsstil aus, der dem in Paris sehr glich:

„The essential was a velvet jacket with sleeves slashed somewhat in the medieval manner. The trousers might be velvet or velveteen ; they must be very full. The shirt collar was usually Byronic and the cravat a broad gaily colored ribbon tied *alla marinara*. The waistcoat, too, was gay. The hat was high-crowned and conical; the shoes buckled, the stockings of some gaudy color. Most of the garments showed signs of hard wear and were often streaked with paint or gray with marble dust. This costume had the advantage of being cheap to begin with and seldom requiring renewal, for the shabbier it got, the more picturesque it became. The total effect, to the eye of the tourist, was dashing and rather wild, especially since every artist felt obliged to wear a beard – great individuality might be exercised in the cut – or at least a pair of fierce moustaches,“⁴⁶⁴

Viele dieser Künstlerindividualisten litten wie Lara, dem Helden von Byrons *Lara. A Tale* (1814):

“There was in him a vital scorn of all:
As if the worst had fall’n which could befall
He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurled;
[...]
His early dreams of good outstrip’d the truth,
And troubled manhood followed baffled youth;
[...]
And fiery passions that had poured their wrath
In hurried desolation o’er his path,

460 Maigron 1910, S. IXf.

461 Farrand Thorp 1965, S. 14.

462 Farrand Thorp 1965, S. 14, 16.

463 Farrand Thorp 1965, S. 15.

464 Farrand Thorp 1965, S. 16.

And left the better feelings all at strife
 In wild reflection o'er his stormy life;
 But haughty still, and loth himself to blame,
 He called on Nature's self to share the shame,
 And charged all faults upon the fleshly form
 She gave to clog the soul, and feast the worm;
 'Till he at last confounded good and ill,
 And half mistook for fate the acts of will:
 [...]

So much he soared beyond, or sunk beneath
 The men with whom he felt condemned to breathe,
 And longed by good or ill to separate
 Himself from all who shared his mortal state;
 His mind abhorring this had fixed her throne
 Far from the world, in regions of her own;
 [...]

'Tis true, with other men their path he walked,
 And like the rest in seeming did and talked,
 Nor outraged Reason's rules by flaw nor start,
 His madness was not of the head, but heart;⁴⁶⁵

Dieser Abschnitt illustriert die ‚Krankheit‘ der Zeit, die sich im 18. Jahrhundert zwar bereits anbahnte, im 19. jedoch zu einer Seuche wurde. Lara ist der typische moderne, gut gebildete Mensch, der seine Ideale in der ‚richtigen Welt‘ nicht verwirklichen kann. Laras Enttäuschung führt zum Rückzug in die Innenwelt, was wiederum sein Herz krank macht, da es das Organ, auch symbolisch, ist, welches ihn an die physische Welt bindet. Rebellion ist ein Weg, diesen Kampf mit der Umwelt auszufechten. Satan versuchte es – und scheiterte – obwohl er es nach dem Fall wieder und wieder versuchte. Nodier war der Meinung, dass Byrons „héros favori est toujours un beau Satan“, der „sous la forme d'un mylord anglais, revêtu du costume de brigand ou de toute autre mascarade dont il lui plaira de se recouvrir“⁴⁶⁶ sein Unwesen trieb.

Der Rebell des 19. Jahrhunderts rebellierte als Künstler-Poet – durchaus aus Notwendigkeit. Politische Rebellion scheiterte in der Regel gerade im 18. und 19. Jahrhundert in ganz Europa, zumindest auf lange Sicht für die Menschen dieser Zeit. Die Französische Revolution brachte nicht den erhofften Wandel. Die Regierung der Jakobiner war eine Terrorherrschaft, was von vielen, gerade britischen Schriftstellern im ausgehenden 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, beispielsweise den Shelleys, Godwin und Byron in ihren Werken thematisiert wurde⁴⁶⁷. Aufstände wurden immer wieder niedergeschlagen. Monarchien beziehungsweise Kaiserreiche wurden wiedereingesetzt oder in weiten Teilen Europas gar nicht erst abgeschafft. Tyrannei

465 Byron 1814, S. 19-21. Madame de Staël, deren Schriften für die Entwicklung der romantischen Bewegung in Frankreich maßgeblich waren, war besonders von *Lara* beeindruckt (Estève 1907, S. 54).

466 Charles Nodier: *Annales*, t. XII, 1823, S. 196-197, zitiert in Estève 1907, S. 106.

467 Vgl. Newlyn 1993, S. 97, 99.

blieb die Regel, egal von wem diese Tyrannei ausgeübt wurde. Das war natürlich deprimierend für die Rebellen, die sich erfolglos für die ultimative Freiheit eingesetzt hatten. Daraus resultierte Einsamkeit und persönliches Leiden, was von diesem Freiheitsbedürfnis hervorgerufen wurde. Man funktionierte zwar, aber man war doch allein mit sich selbst. Alfred de Vigny versucht diese Vereinsamung und den Rückzug aus dem politischen Leben in *Stello – Ou les diables bleues* ideologisch aufzuwerten:

“Séparer la vie poétique de la vie politique’
[...] Seul et libre, accomplir sa mission.
[...] La Solitude est sainte”⁴⁶⁸

Einsamkeit ist die einzige Lösung für den künstlerischen Geist, da Einsamkeit für de Vigny der Partner der Freiheit ist. Und möglicherweise hat dieses Statement etwas damit zu tun, dass de Vigny *Stello*, stellvertretend für alle Dichter, in seinen Tagebüchern als „côte divin“⁴⁶⁹ bezeichnet. Was Edmond Estève über Byron schreibt, kann ebenso auf de Vigny angewendet werden:

„Si, dans l’ordre métaphysique le poète se range du parti de l’humanité opprimée contre le dieu persécuteur, dans la réalité des choses il répudie toute communauté avec ses semblables. Son inclination naturelle est à rompre avec leur commerce et à se détourner de leurs voies.”⁴⁷⁰

Überall lauert unter der Oberfläche die Annahme, dass niemand den Helden, Künstler, Poeten versteht. In *Stello* schildert der Protagonist Stello, selbst ein Poet, den Niedergang dreier anderer Poeten, die einmal real existierten. Bénichou formuliert es pointiert:

„Gilbert, mort fou sous Louis XV, monarque absolu ; Chatterton, que la misère a conduit au suicide sous la monarchie constitutionnelle anglaise ; André Chénier, guillotiné sous la démocratie révolutionnaire.”⁴⁷¹

Keine der Regierungsformen ist dem Künstler in letzter Instanz wohl gesonnen. Schon Byron inszenierte sich als „solitary peak, all access to which is cut off not more by elevation than by distance“⁴⁷², der zur Öffentlichkeit nach Hazlitts Sicht eine ganz besondere Beziehung hatte:

„He is to be ,a chartered libertine,’ for whom insults are favours, whose contempt is to be a new incentive to admiration. His Lordship is hard to please: he is equally averse to notice or neglect, enraged at censure and scorning praise. He tries the patience of his town to the very utmost, and when they show signs of weariness or disgust, threatens to *discard* them.”⁴⁷³

468 Vigny 1841, S. 309. *Stello* ist nicht das einzige Werk de Vignys, was die Leiden von Literaten und Künstlern behandelt; ganz im Gegenteil, das Leiden ist generell ein zentrales Thema in de Vignys Werk (Wakefield 2007, S. 109).

469 De Vigny, zitiert in: Bénichou 2004 II, S. 1114.

470 Estève 1907, S. 10.

471 Bénichou 2004 II, S. 1114.

472 Hazlitt 1970, S. 103.

473 Hazlitt 1970, S. 114.

Die Künstler sahen sich als Elite, die der Aristokratie glich. Auf der anderen Seite diente der Künstler oder der Genius in der Tat als Typus zur Identifikationsfigur für den ‚normalen‘ Bürger, da er „the autonomous individual“ in dessen Realität verkörperte.⁴⁷⁴ Die ‚echten‘ Aristokraten hingegen sahen ihre privilegierte Stellung bedroht. Sie hatten konkrete Angst vor Belanglosigkeit und bemühten sich um einen Elitismus, der auch im Bürgertum – gerade bei der Jugend – angestrebt wurde.⁴⁷⁵ Byron übte auch hier einen maßgeblichen Einfluss aus, indem er Elitismus in seinen Werken bei den Protagonisten ansiedelte und ihn seinen Bewunderern selbst vorlebte. Byron zog sich aus Langeweile von den politischen Sitzungen im Oberhaus und schließlich komplett aus der Politik zurück.⁴⁷⁶ Man überließ zumindest vordergründig der Bourgeoisie das offizielle politische Leben, nachdem es so entschieden die soziale Leiter erklimmen hatte.⁴⁷⁷ Der Aristokratie, die vor allen Dingen kontemplativen Charakter hatte, wurde von Seiten der Bourgeoisie entweder mit Gleichgültigkeit oder gar mit Feindseligkeit begegnet.⁴⁷⁸ Die rebellische Jugend sah sich ähnlichen Problemen ausgesetzt. Möglicherweise war dies eine der Ursachen für die stark hervortretenden ich-bezogenen Denkmuster, die bereits im 18. Jahrhundert an die Öffentlichkeit getragen wurden, konkret in den 1770ern von Jean-Jacques Rousseau in seinem autobiographischen Werk *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Im dritten Dialog legt das Ich in den *Confessions* einen außerordentlichen Egoismus an den Tag, bei dem alles vom als für perfekt gehaltenen Ich ausgeht und die Welt an dessen Standard gemessen wird.⁴⁷⁹ Die Welt, in der so viel Negativität herrschte und doch so trivial war, musste vor diesem idealisierten Standard zwangsweise als minderwertig angesehen werden, sodass der leidenschaftliche Genius niemals Befriedigung finden konnte.⁴⁸⁰

An dieser Stelle kommen Miltons Satan und seine zahlreichen literarischen Abkömmlinge für den künstlerischen Genius ins Spiel, da er als idealisierte Inspirationsfigur hochaktuell war. Neben Byron zählten auch andere Adelige oder sehr elitäre Persönlichkeiten zu denjenigen, die Satan in der Literatur zum Thema machten, ob nun Victor Hugo, Chateaubriand, Lecomte de Lisle, Alfred de Vigny, Gaspard de Pons und noch viele weitere. Satan rebellierte gegen Gottes

474 Pelles 1963, S. 97.

475 Aristokratische Diplomaten nahmen Byrons Gedichte beispielsweise mit nach Konstantinopel und Jerusalem (Estève 1907, S. 63f).

476 Osterkamp 1979, S. 204.

477 Osterkamp 1979, S. 204.

478 Bénichou 2004 I, S. 313.

479 Estève 1907, S. 28. Vgl. Bénichou 2004 II, S. 1113.

480 Vgl. Estève 1907, S. 29.

Unterdrückung, wurde dafür bestraft, akzeptierte zwar seinen Fall, aber nicht seine Niederlage, indem er versuchte, durch die Einleitung des Sündenfalls die Menschheit in leidende Versionen seiner Selbst zu verwandeln. Zudem ist Satan eine besondere Figur anstatt ein Allerweltscharakter. Das heißt nicht, dass Satan nicht trotz seiner Individualität auch ein Typ sein kann. Er ist in den bildlichen und literarischen Darstellungen der individualisierter Ausdruck eines Typen. Laut Hugo tötet „le commun“ jedes Drama,⁴⁸¹ wobei diese Auffassung, einmal von den Realisten und vielleicht den Impressionisten abgesehen, sicherlich in vielen Kunstauffassungen im 19. Jahrhundert vorherrschte. Die Darstellung eines Individuums war auch deshalb so wichtig, da die persönlichen Identitäten im Zuge der Industrialisierung durch die immer weiter zunehmende Anonymität der Städte bedroht wurden. Außerdem machte der Kapitalismus jeden ersetzbar. Stendhal beschrieb auch die Folgen der Demokratie im 19. Jahrhundert im dritten Preface vom 21. Oktober 1836 seines Romans *Lucien Leuwen*, welcher erst 1855 posthum veröffentlicht wurde:

„Au dix-neuvième siècle la démocratie amène nécessairement dans la littérature le règne des gens médiocres, raisonnables, bornés et plats, littérairement parlant“.⁴⁸²

Stendhal sah die Demokratie als Herrschaft der Mittelmäßigen: spießbürgerlich, vernünftig, eingeschränkt und flach. Es war das einheitliche Alltagsleben, welches „complètement décolorée“ schien.⁴⁸³ Hazlitt unterstellte bereits Byron, dass „[h]is only object seems to be to stimulate himself and his readers for the moment – to keep both alive, to drive away *ennui*, to substitute a feverish and irritable state of excitement for listless indolence or even calm enjoyment.“⁴⁸⁴ Das schien auch bitter notwendig zu sein, da sich gerade in Frankreich viele nicht nur wegen der ihnen entgegen gebrachten Feindseligkeit, sondern auch auf Grund jener Verachtung für das kontemporäre Leben umbrachten.⁴⁸⁵ Es waren „la mélancholie“ oder „le spleen“, die für den Eskapismus in Phantasiewelten verantwortlich waren.⁴⁸⁶ Baudelaire war in den 1840ern und 50ern so weit von der *ennui* befallen, dass er die Werke seines Idols, Delacroix, als Opiate verwendete, um seinen Schmerz zu stillen.⁴⁸⁷

Die Opposition zur Bourgeoisie hatte die Kunst laut Hugo mit der Aristokratie (noblesse) gemeinsam.⁴⁸⁸ Es gab also von aristokratischer Seite aus allerlei

481 Hugo 1828, S. XLI.

482 Stendhal 1836, S. 9.

483 Maigron 1910, S. 37, 42.

484 Hazlitt 1970, S. 108.

485 Maigron 1910, S. 313. Maigron widmet in *Le Romantisme et les moeurs* ein ganzes Kapitel dem Thema *Le romantisme et le suicide* (Maigron 1910, S. 390-445).

486 Maigron 1910, S. 333.

487 Vgl. Brookner 2000, S. 72.

488 Bénichou 2004 II, S. 1239.

Ermutung, sich als Künstler der aristokratischen Elite zuzurechnen. Die Romantiker der Doyenne, also das *pétit cénacle*, waren tatsächlich überwiegend Aristokraten und hatten weder finanzielle Schwierigkeiten, noch hatten sie sich allzu sehr von der Gesellschaft abgeschottet.⁴⁸⁹ Die Herren der Doyenne waren nun allerdings bei weitem keine ausgestoßenen, isolierten Persönlichkeiten, obwohl sich viele von ihnen sehr exzentrisch kleideten und sogar die „fêtes galantes of Watteau, Lancret, and Fragonard“⁴⁹⁰ emulierten, nachdem schließlich Rokoko-Künstler bei ihnen in Mode gekommen waren.⁴⁹¹ Sie luden Vertreter der Öffentlichkeit ein, die diese Einladungen annahmen und zusammen mit ihren Frauen erschienen.⁴⁹² Dennoch achteten sie den Durchschnittsbürger und besonders dessen konventionelle Moral nicht mehr als diejenigen, die ihr Leben wirklich abgeschottet von der Gesellschaft führten, was Gautier in seinem *Preface* zu *Mademoiselle de Maupin* ausführt.⁴⁹³

Rückgewandtheit, nicht nach vorne zu blicken, war anscheinend bei den Aristokraten, beziehungsweise den ‚Snobs‘, die sie emulierten, generell ziemlich verbreitet, wobei auch Sir Walter Scott, 1827 in Paris ein beliebter Schriftsteller⁴⁹⁴, ein Aushängeschild seiner titulären Aristokratie war, was Hazlitt sehr präzise formulierte:

„[H]e knows all that *has been*; all that *is to be* is nothing to him. His is a mind of brooding over antiquity – scorning ‘the present ignorant time.’ He is a ‘laudator temporis acti’ – a ‘*prophesier* of things past.’ The old world to him is a crowded map; the new one a dull, hateful blank. [...]“⁴⁹⁵

Hazlitt führt diesen Umstand des Schwelgens in vergangenen Zeiten als generelles Problem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an:

„The present is an age of talkers, and not of doers; and the reason is, that the world is growing old. We are so far advanced in the Arts and Sciences, that we live in retrospect, and doat on past achievements. The accumulation of knowledge has been so great, that we are lost in wonder at the height it has reached, instead of attempting to climb or add to it; while the variety of objects distracts and dazzles the looker-on.“⁴⁹⁶

Es gab so viel, was ablenkte und was einen im Bann hielt. Die Originalität der Zeit lag laut Hazlitt lediglich im Nachgehen von spontanen Impulsen, die normalerweise durch die Beschäftigung mit den alten Mustern ausgelöst wurden. Hazlitt warf dies

489 Easton 1964, S. 66-68.

490 Easton 1964, S. 67.

491 Easton 1964, S. 66-68.

492 Easton 1964, S. 68.

493 Easton 1964, S. 71.

494 o.V. 1827 VIII, S. 837.

495 Hazlitt 1970, S. 85.

496 Hazlitt 1970, S. 39.

dem Dichter Samuel Taylor Coleridge mit Worten vor, die man auf viele Künstler des 19. Jahrhunderts ebenso anwenden kann:

„Mr. Coleridge [...] delights in nothing but episodes and digressions, neglects whatever he undertakes to perform, and can act only on spontaneous impulses without object or method. ‘He cannot be constrained by mastery.’ While he should be occupied with a given pursuit, he is thinking of a thousand other things: a thousand tastes, a thousand objects tempt him, and distract his mind, which keeps open house, and entertains all comers;“⁴⁹⁷

Auch Byrons Originalität war laut Hazlitt nur eine Umformung von bereits da Gewesenem:

„the other [Byron] chiefly thinks how he shall display his own power, or vent his spleen, or astonish the reader either by starting new subjects and trains of speculation, or by expressing old ones in a more striking and empathic manner than they have been expressed before. He cares little what it is he says, so that he can say it differently from others. This may account for the charges of plagiarism which have been repeatedly brought against the Noble Poet.“⁴⁹⁸

D’Israeli war es 1822 ganz klar, warum dieselben Erfahrungen und Themen immer wieder in denselben Kreisen auftauchten, nämlich „that every man of genius will discover [...] that he belongs to the brotherhood of his class, and cannot escape from certain habits, and feelings, and disorders arising from the same sympathies, occupying the same situation, and passing through the same moral existence.“⁴⁹⁹ Der Genius ist ein Typ. Diese Genien nun hatten keinen Zugang zum Leben der normalen Gesellschaft, welches gerade in den Metropolen „monotonous and imitative“ gewesen sei und aus lauter „artificial habits of life“ bestanden hätte.⁵⁰⁰ „Genius in society is therefore often in a state of suffering.“⁵⁰¹ Dies alles war kein nationales Phänomen, sondern eines des „enlightened Europe“, da dieselben Autoren überall in Europa – und teils sogar im Osmanischen Reich – gelesen wurden, sodass zwangsweise dieselben Themen und Meinungen kursierten, auch weil die Erfahrung des Menschseins sich nicht auf Nationalitäten beschränkt.⁵⁰² Die Beziehung zum alltäglichen Leben war für den Künstler-Poeten offenbar äußerst schwierig, da er keine wirkliche Kontrolle über die Dinge hatte, nur die Auslegung seiner eigenen psychischen Misere. Die Flucht in die (oberflächlich) unpolitische Kunst und Poesie erscheint dabei logisch. Zur Kunst kann man seine Meinung frei äußern, sich über sie aufregen, sich an ihr leidenschaftlich er- und abregen.⁵⁰³ Die bildende Kunst hatte im 19. Jahrhundert durch die vielen verschiedenen Ausstellungskonfigurationen wie Salons, Museen und Weltausstellungen ein enormes Publikum. Man kann an der

497 Hazlitt 1970, S. 50.

498 Hazlitt 1970, S. 105.

499 D’Israeli 1822 I, S. ix. D’Israeli merkt aber auch an, dass „Theories of genius are the peculiar constructions of our own philosophical times.“ (D’Israeli 1822 I, S. 31f)

500 D’Israeli 1822 I, S. 132.

501 D’Israeli 1822 I, S. 133.

502 D’Israeli 1822 I, S. 1-4.

503 Pelles 1963, S. 33.

Kunst und mit ihr leiden. Man kann sich mit ihr identifizieren, aber sich auch von ihr distanzieren. Vor diesem Hintergrund erscheint es wenig verwunderlich, dass sowohl die bildenden als auch die literarischen und performativen Künste voller Leid sind. Sie bilden die damalige Gegenwart ab, ohne in ihr angesiedelt gewesen zu sein. Dem Kunstgenießer und -konsumenten wurde somit vorgegaukelt, dass sein Leiden zum einen eigentlich fiktiv war, es zum anderen eine Art Unterhaltung darstellte, an der man sich erfreuen konnte. Die Maler Jacques-Louis David und Étienne-Jean Delécluze sahen in Museen Orte der kalten Beurteilung von Kunst durch Kritiker, keine Stätten, die zur Heranbildung von Künstlern dienten. Zudem muss man bedenken, dass die ausgestellten Kunstwerke die darin verarbeiteten Probleme und Neurosen ihrer Künstler potenziell an alle Betrachter weitergeben.

4.

Il me parut avoir grandi tout à coup, l'indignation avait doublé ses yeux et ses regards; il était beau.

—

Der romantisch-klassizistische Satan als Objekt der Sehnsucht

Flatters, Wiertz, J. Geefs, Cabanel, Greenough, Corti, Pollet, Bellver

4.1. Flatters

Jean-Jacques (Johann Jakob) Flatters, ein französischer Bildhauer deutscher Abstammung, stellte 1827 den ersten skulpturalen Satan im Pariser Salon aus, nämlich den *Satan de Milton*. Flatters war seinerzeit ein sehr erfolgreicher Bildhauer und Offizier des „2^e régiment d'infanterie légère de la Reine“.⁵⁰⁴ 1813 gewann er den zweiten Platz beim Prix de Rome und stellte 1814 das erste Mal im Pariser Salon ganze sieben Werke aus.⁵⁰⁵ Bei *Paradise Lost* handelte es sich offenbar um Flatters' Obsession. 1835 bat er Louis-Philippe nämlich um Unterstützung bei seinem Vorhaben, ein Denkmal für John Miltons *Paradise Lost* nach einem bereits von ihm gezeichneten Entwurf zu verwirklichen.⁵⁰⁶ Flatters betonte, dass es sich bei dem Denkmal um das einzige Denkmal zum Epos handelt. Zur Ausführung dieses Denkmals ist es allerdings nicht gekommen.

504 Satrouville 1814, S. 32.

505 Satrouville 1814, S. 33.

506 Flatters 1835, S. 183.

Der damals ausgestellte Gips des *Satan de Milton* ist entweder zerstört oder verschollen. Das *Journal des Artistes* berichtete 1841 darüber, dass Flatters den Gips, der sich bis dato im Louvre befand, zurückforderte, woraufhin ihm mitgeteilt wurde, dass diese bei den Aufständen 1839 zerstört worden sei.⁵⁰⁷ Die Zivilliste legte zum Beweis ein Zertifikat vor, welches Flatters allerdings gerichtlich anfocht, da die Skulptur laut Augenzeugenberichten nach den Unruhen noch intakt war.⁵⁰⁸ Der Artikel bezeichnet die Skulptur auch ganz klar als „statue“, was belegt, dass es sich bei dem Werk *nicht* um ein Relief handelte, wie Janson es annimmt⁵⁰⁹, sondern um eine Rundplastik. Im *Visite au musée du Louvre*, welches von der *Société des gens de lettres et d'artistes* herausgegeben wurde, werden Flatters' Satan im Gegensatz zu den anderen Skulpturen, die in höchstens ein paar Zeilen abgehandelt werden, ganze eineinhalb Seiten zugestanden, was daran liegt, dass dort Themen aus Hugos Vorwort zu *Cromwell* aufgegriffen werden, nämlich die Unterweltauffassung der Griechen und die Höllenauffassung der Christen, wobei Milton auch erwähnt wird, zumal er im Titel der Skulptur aufscheint.⁵¹⁰ Das Aussehen Satans wird folgendermaßen beschrieben:

„Il tombe sur un rocher, armé d'un glaive brisé, ne se soutenant plus sur ses vastes ailes éployées à demi. Sa jambe droite se roidit encore : le courroux gonfle ses narines ; son œil orgueilleux, ses sourcils froncés narguent un maître.“⁵¹¹

Satans Betreten der Salonbühne als „idée vraiment poétique“⁵¹² steht vermeintlich ganz klar unter dem Zeichen des Aufstandes, der in der Malerei im Salon von 1827 zwar gewonnen war, in der Skulptur jedoch noch nicht einmal Thema war.

Der Sieg der Romantiker äußerte sich 1827 unter anderem darin, dass zum einen viele der als romantisch beschriebenen Werke zur Ausstellung zugelassen und zum anderen im Vergleich zu 1824 mit deutlich mehr Preisen bedacht wurden.⁵¹³ Außerdem kaufte der Staat zahlreiche Werke der *école nouvelle*.⁵¹⁴ Die „Administration“, also der König, der Innenminister und das Institut, von denen die Künstler abhängig waren,⁵¹⁵ waren den ‚jungen Wilden‘ in jenem Jahr gut gesonnen. Das Ausstellen im Pariser Salon kann bereits als Erfolg für die einzelnen Künstler gesehen werden. Es verhalf den Künstlern nämlich nicht nur zu Ruhm, sondern war

507 o.V. 1841, S. 80.

508 o.V. 1841, S. 80.

509 Janson 1885, S. 121.

510 Société des gens de lettres et d'artistes 1828, S. 345.

511 Société des gens de lettres et d'artistes 1828, S. 346.

512 Beraud et al. 1827, S. 185.

513 Bouillo 2009, S. 10.

514 Bouillo 2009, S. 143.

515 Luc-Benoist 1928, S. 26.

auch essenziell zum Überleben, da ohne den Bekanntheitsgrad, zu dem der Salon verhalf, das Verkaufen der eigenen Werke fast unmöglich war.⁵¹⁶ Auffällig ist auch, dass sich von den Gemälden mit literarischen Themen 63% auf recht wenige Autoren beziehen, von denen die für das Satans-Thema interessanten Byron, Chateaubriand und Goethe sind, wobei das Interesse an diesen Autoren während der Restauration zwar nicht erst aufgekommen war, aber weiter zunahm.⁵¹⁷ 1827 wurde in Frankreich somit maßgeblich der Grundstein für die im Salon prävalente romantische Kunst der 1830er gelegt. Der Heldentypus Byrons im Modus „brooding sensitive and concealing his tormented soul behind a mask of cold disdain“⁵¹⁸, dem eine satanische Aura zugeschrieben wurde⁵¹⁹, war in der französischen Malerei nun enorm zahlreich. Die Skulptur war im Pariser Salon von 1827 mit deutlich weniger Werken vertreten als die Malerei. Es wurden 102 Skulpturen und 1225 Gemälde ausgestellt, wobei insgesamt nur 27 von allen eingeschickten Plastiken, aber 1382 eingeschickte Gemälde von der Jury zurückgewiesen worden waren.⁵²⁰ Man möchte meinen, dass hier die Skulptur vielleicht gerade wegen der geringeren Zahlen im Vorteil war. Aber auch die Malerei der höheren Rangordnung – die kommerziell auch auf Grund ihrer Größe normalerweise weniger verwertbaren Gemälde –, nämlich die Themen Historie, Religion und Mythologie, waren mit nur 152 Gemälden vertreten und standen 1036 Werken aus dem Bereich Porträts, Genre, Landschaft, Tiere und Stilleben gegenüber.⁵²¹ Bouillo bemerkt, dass diese Verteilung ganz klar zeigt, dass die so genannten „faibles productions“ nicht vernachlässigt, sondern sogar bevorzugt wurden.⁵²² Das weist ihrer Meinung nach auf mehrere Funktionen des Salons hin, nämlich nicht nur „les chefs-d’œuvre de l’art contemporain“ zu zeigen, sondern auch den Markt mit erschwinglichen Stücken zu bedienen.⁵²³ Insgesamt wurden viele junge Künstler berücksichtigt, die das erste Mal im Salon ausstellten und es gab so viele unterschiedliche Stile, dass die Masse der Gemälde als Chaos bezeichnet wurde.⁵²⁴ Wie in der Malerei überwogen in der Skulptur Porträts⁵²⁵, was die restlichen Skulpturen dafür umso auffälliger machte. Ein Problem, dem die Skulptur allgemein ausgesetzt war, war jedoch die schlechte Lage im Ausstellungsgelände, dem Louvre.

516 Milner 1988, S. 48.

517 Vgl. Bouillo 2009, S. 55.

518 Wakefield 2007, S. 122.

519 Wakefield 2007, S. 121.

520 Bouillo 2009, S. 21f.

521 Vgl. Bouillo 2009, S. 31, 58.

522 Bouillo 2009, S. 31.

523 Bouillo 2009, S. 31f.

524 Chaudonneret 2010, S. 15f.

525 Bouillo 2009, S. 53.

1827 waren die Wege, die die Besucher durch die Ausstellung nehmen konnten, nicht besucherfreundlich; man kam sich wie in einem Labyrinth vor.⁵²⁶ Zum Nachteil der ausgestellten Skulpturen verhinderten zudem zwei Wachen am Fuße der Grand Escalier das Betreten des Musée Charles X über diese Treppe, sodass man nicht über diesen Weg in den Grand Salon gelangen konnte und somit den Raum mit den Skulpturen eher ausließ.⁵²⁷ Nach der Änderung des Parcours im Verlaufe der Ausstellung wurden die Skulpturen, die transportfähig waren, in die Salle Henri IV im Erdgeschoss verlegt und parallel zweireihig aufgestellt, was der Autor des *Journal du Commerce* als sehr vorteilhaft einschätzte.⁵²⁸ Dennoch interessierten sich relativ wenige Leute für die Plastik, so wenige, dass der Raum, in dem die Skulpturen ausgestellt waren, meist leer war.⁵²⁹ Dieses allgemeine Desinteresse an Skulptur in der breiten Öffentlichkeit hielt sich über das Jahrhundert hinweg.⁵³⁰ Und das obwohl die Besucher der Ausstellung sehr zahlreich waren. Der Zutritt war kostenlos, es gab keine Klassenbeschränkungen und das *Livret* wurde 1827 über 47.000 Mal verkauft, wobei man bedenken muss, dass nicht jeder Besucher solch ein *Livret* kaufte, sodass die Anzahl der tatsächlichen Besucher sehr viel höher war.⁵³¹ Der einzige Vorteil, den die Skulptur genießen konnte, war der Umstand, dass die Salle Henri IV tatsächlich exklusiv für die Skulpturen reserviert war.⁵³²

Flatters gefallener Satan, der in diesem Saal 1827 präsent war, ist sichtlich aufgebracht, was zwar nicht an seinem nachteiligen Ausstellungsort lag, sondern an der göttlichen Autorität, die ihm seine Rebellion übelnahm. Die Empörung des Satans ist bei dieser Darstellung zumindest laut der Kritiken nicht das Hauptmerkmal. Satan ist ein klassischer Schönling, ein Umstand, auf den in den Kritiken ausgiebig und fast ausschließlich hingewiesen wurde. Denn Flatters stellte Satan als Engel mit den „proportions de l'Apollon Pythien“ dar, dessen „jambe droite, les bras, les mains sont du plus beau tour; le torse est admirable, la tête du style le plus élevé, l'ensemble d'une pureté de dessin séduisante.“⁵³³ Dieselbe Skulptur wurde im *Corsaire* als eine der wenigen herausragenden Skulpturen in

526 Delécluze 1827. Bouillo 2009, S. 46.

527 Bouillo 2009, S. 46.

528 o.V. 1827 V. Bouillo 2009, S. 46. In der Salle Henry IV befindet sich heute ägyptische Kunst (Stand August 2017).

529 Delécluze 1828. o.V. 1828, S. 37-38. Luc-Benoist 1928, S. 28. Bouillo 2009, S. 165.

530 Vgl. Milner 1988, S. 72.

531 Bouillo 2009, S. 163, 165.

532 Bouillo 2009, S. 49. Außerdem wurden für besondere Personengruppen wie die ausstellenden Künstler und andere Privilegierte Tickets ausgestellt, die an bestimmten Tagen nur ihnen Zutritt gewährten (Bouillo 2009, S. 166). Die Anzahl dieser Tickets war 1827 5500 Stück (Bouillo 2009, S. 165f).

533 Société des gens de lettres et d'artistes 1828, S. 346.

diesem Jahr, was insgesamt als „excessivement pauvre“⁵³⁴ bezeichnet wurde, ebenso unter dem Gesichtspunkt des Aufstandes und der Schönheit beschrieben:

„Le Satan de Milton, par M. Flatters, est un ouvrage très remarquable ; il porte avec lui un *sentiment de véhémence qui entraîne* malgré soi. Il y a bien de l'ange déchu dans cette *tête si belle et si fière* ; c'est véritablement l'expression de ce orgueil blessé qui ne pardonne jamais. Ce fragment de foudre, qui est venu mourir aux pieds de Satan, nous paraît cependant un accessoire assez mesquin. Quoi qu'il en soit, *cette composition classe M. Flatters parmi les premiers maîtres de notre statuaire.*“⁵³⁵ (Hervorhebung des Autors)

Ins Auge fällt auch, dass Flatters in diesem Artikel für seinen Satan als einer der besten Bildhauer Frankreichs bezeichnet wurde. Von stilistischer Dekadenz keine Spur. Solch uneingeschränktes Lob für die Skulptur war keine Seltenheit, denn ihre Schönheit war anscheinend besonders einnehmend:

„Une statue remarquable par le bel effet de sa pose, est celle du *Satan du Milton*, par M. Flatters. La figure est belle et l'ouvrage est en tout digne du talent de son auteur.“⁵³⁶

Da Flatters selbst auch Miltons *Paradise Lost* als Edition von 60 Stichen illustrierte, was das *Journal des Artistes* am 2. November 1834 mit den dazugehörigen Abonnementinformationen bei Veröffentlichung ankündigte,⁵³⁷ können wir möglicherweise anhand der Stiche erahnen, wie der *Satan de Milton* aussah. Gerade die *Illustration Satan sort du gouffre* (Abb. 21) scheint den Beschreibungen recht nahe zu kommen. Die Illustration zeigt einen schönen Engel, der gen Himmel blickt und mit von sich gestreckten Armen und Beinen dem Betrachter frontal zugewandt aus dem Abgrund klettert. Er ist dabei völlig nackt und nur sein rechtes Bein verdeckt gerade so sein Geschlechtsteil. Diese Nacktheit, der Titel der Illustration und der seltsame Umstand, dass hier – auf dem Text zu *Paradise Lost* beruhend – ein kletternder Engel gezeigt wird, sind die einzigen Hinweise, dass es sich hier um Satan handelt. Satans Kopf und Körper entsprechen, wie zu erwarten, dem neoklassizistischen Ideal.

4.2. Wiertz

Antoine Wiertz, belgisch-flämischer Künstler, der als Maler und Bildhauer gleichermaßen aktiv war, setzte sich mit dem schönen Satan das erste Mal auf dem Triptychon *Éve, Christe au tombeau* und *Satan/ L'Ange du Mal* (Abb. 22) auseinander, bei welchem Satan im Dreiviertelporträt auf dem rechten Flügel (Abb. 23) zu sehen ist und somit Eva auf dem linken Flügel, ebenso im Dreiviertelporträt, gegenübergestellt ist. Die Darstellungen Satans durch Wiertz in der Malerei sind

534 o.V. 1827 VI, S. 2.

535 o.V. 1827 VI, S. 2.

536 o.V. 1827 VII, S. 121.

537 o.V. 1834 IX, S. 288. Tatsächlich publiziert wurden die Illustrationen allerdings erst 1851 in London (Janson 1980, S. 78).

deshalb von Bedeutung, da sie durch ihren Ausstellungskontext und die Verbindungen innerhalb der belgischen Kunstszene gerade auf den anschließend analysierten *Le génie du mal* von Joseph Geefs Einfluss genommen zu haben scheinen und Wiertz den in der Skulptur gängigen Satans-Typus in vielerlei anderer Hinsicht vertritt. Er ist nämlich eine Figur, die für sich steht. Das Triptychon wurde 1839 neben Wiertz' *Patrocle* im Pariser Salon gezeigt.⁵³⁸ Satan und Eva sind im Triptychon fast in direkter Achsensymmetrie dargestellt. Im Gegensatz zu Eva ist Satan auf dem Originalgemälde allerdings wie ein klassisch griechischer Gott, ein Apoll oder ein Dionysos, dargestellt. Er hat wehende dunkle Locken und ein sinnliches Gesicht. Sein Blick richtet sich nach rechts aus dem Bild heraus. Allerdings ist eine andere griechische Götterassoziation viel augenfälliger, insbesondere wenn man sich Evas Haltung ansieht. Satan entspricht dem Typ eine *Venus Pudica*. Seine Draperie bedeckt ihn zu großen Teilen, allerdings so, dass die Seite seines Oberkörpers, die zum Betrachter gerichtet ist, frei liegt. Was Satan nun vom Typ *Venus Pudica*, dem Eva klassischerweise stärker entspricht, unterscheidet, ist der Umstand, dass er aufrecht und selbstbewusst im Bildraum steht. Er ist sich seiner Attraktivität bewusst und stellt sie gerade durch die verhüllende Drapierung dabei viel offensiver zur Schau als Eva, deren Attraktivität trotz des direkten Blickkontaktes mit dem Betrachter natürlich und beiläufig erscheint. Ihre Sexualität ist klassisch weiblich konnotiert eine passive, während Satans trotz der androgynen Züge aktiv – und damit klassisch konnotiert männlich – den Verführer gibt. Wiertz impliziert hier, dass er Eva nicht als Schlange zum Sündenfall verführte, sondern als gefallener Engel, dessen einziger Verweis auf den Sturz die Drachenflügel sind. Zudem impliziert die Trennung von Eva und Satan eine Art Verkündigungsszene, in der Maria und Gabriel oft in getrennten Bildfeldern gezeigt werden.⁵³⁹ Ist Wiertz' Triptychon eine Verkündigung der Schönheit? Diese Annahme liegt nahe, denn auch der tote Christuskörper auf der Haupttafel ist besonders ästhetisch in Szene gesetzt. Wiertz zeichnete auch eine Karikatur dieses Triptychons (*Abb. 24*) als Illustration für einen selbst verfassten Brief, der die karikierte Version eines Briefes darstellt, den der Künstler zuvor von einem Mitglieds der französischen *Jury des récompenses pour l'encouragement des beaux-arts* erhalten hatte.⁵⁴⁰ Dieses Ensemble aus Brief und Karikatur sendete Wiertz im Dezember 1839 an die Satirezeitschrift *Charivari*.⁵⁴¹

538 Wiertz 1869, S. 415. Velghe 2005 I, S. 24.

539 z. B. Giovanni Bellinis *Angelo Annunciante* und *Vergine Annunziata*.

540 Siehe Wiertz 1869, S. 276-278.

541 Brief von Wiertz an Louis Labarre, Liège, 17. Dez. 1839, in: Labarre 1867, S. 219.

Dort zu sehen sind in sehr starker Vereinfachung drei nackte oder fast nackte Körper: Satan, Christus und Eva. Auch hier sind Satan und Eva fast identisch dargestellt, wobei Satan hier entweder auf den nackten Christus, die nackte Eva oder beide starrt. Außerdem sieht man eine Brustwarze von Satan, dessen Brust der Evas doch auffällig ähnelt. Auch hier sind beide als quasi Spiegelbilder dargestellt.

Wiertz schien ansonsten ganz neo-klassizistisch eher an Krieg und Schlachten interessiert zu sein, wobei er diese allerdings so dramatisch darstellte, dass man sich schwerlich der aufwühlenden Wirkung entziehen konnte. Christian Brinton beschreibt in seiner Monographie *Modern Artists* von 1908 das gewalttätige Spektakel in Wiertz' Gemälden: „[O]n his vast canvases are pictured as nowhere else the death agonies of Antiquity and the crude vehemence of the modern world“⁵⁴² Diese Art zu malen entspreche ganz seiner militanten Verhaltensweise; er bezeichnete sogar seine Pinsel als Lanzen und seine Leinwände als Schlachtfelder.⁵⁴³ Nach seiner Rückkehr aus Rom, wo Wiertz als Maler bereits Rang und Namen hatte, stellte er in Belgien sein 1836 in Rom angefertigtes, gigantisches Gemälde *Patrocle* aus,⁵⁴⁴ welches heute den Titel *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle* (Abb. 25 & 26) trägt und sich nun im Musée des Beaux-Arts in Liège befindet. Die Dimensionen von 395 x 703 cm können mit Géricaults *Le Radeau de la Meduse* mit den Dimensionen 491 x 716 cm konkurrieren. Eine spätere Version von 1844 – 1845, die sogar 520 x 852 cm groß ist (Abb. 27), befindet sich im Musée Wiertz in Brüssel. Großteils nackte, männliche Körper kämpfen erbittert um die Leiche des Patroklos, wobei dieser nicht der einzige Tote ist. Der einzige weitere schöne Jüngling hängt an einer Stoffleine, die um Patroklos geschlungen ist. Die Haltung von Patroklos' totem Körper zitiert Girodets *Endymion* und Fabres *La Mort d'Abel*, beziehungsweise andere Kunstwerke, die den ausgestreckten, nackten Männerkörper in einer hilflosen Situation zeigen. Aber mit dem schönen Toten ist bei Wiertz eine extreme Gewalt verbunden, die wir eher bei Géricault finden, dessen *Radeau de la Méduse* Wiertz zwischen 1829 und 1832 in Paris im Louvre sah.⁵⁴⁵ Und auch wenn er die Emotionalität des Gemäldes als negativ einschätzte, so hinterließ es doch einen bleibenden Eindruck auf das Werk Wiertz',⁵⁴⁶ der seine Gemälde meist selbst nicht weniger emotional auflud. Das Thema des *Patrocle* ist unverkennbar klassisch, aber die Krieger sind so wild, dass sie von beiden Seiten an der Leiche

542 Brinton 1908, S. 26.

543 Brinton 1908, S. 26f.

544 C. F. 1842, S. 102.

545 Velghe 2005 I, S. 23.

546 Velghe 2005 I, S. 23.

zerren. Auch sind die Gesichts- und Körpertypen einigermaßen klassisch, aber ihre verkeilten Torsionen um Patroklos als Dreh- und Angelpunkt, lassen die Meute chaotisch erscheinen, auch wenn dieses Chaos System hat.

In Rom war das Gemälde ein großer Erfolg, wobei sich sogar der Bildhauer Bertel Thorvaldsen – einer der Hauptvertreter des Neo-Klassizismus in der Skulptur – anerkennend über den Maler äußerte:

„Ce jeune homme est un géant“.⁵⁴⁷

Man versteht diese Äußerung, wenn man sich vor Augen hält, dass Thorvaldsen auch gerne explizite Gewalt in seinen Skulpturen darstellte. Auch wenn Thorvaldsens Klassizismus im Gegensatz zu Canovas eher als streng und maskulin einzuschätzen ist, so ist Wiertz' *Patrocle* in seiner Strenge und maskulinen Gewalt ein Extremfall, der andere neo-klassizistische Schlachtengemälde in den Schatten stellt, auf denen es weitaus geordneter zugeht.⁵⁴⁸ Das Gemälde sorgte für Wiertz' Aufnahme in die Accademia di San Luca, deren Präsident Tommaso Minardi Wiertz indirekt als Nachfolger Rubens' deklarierte, da er seit Rubens nichts so kraftvolles mehr gesehen hatte.⁵⁴⁹ Und genau Rubens war der Künstler, den Wiertz idolisierte. Dennoch sind Wiertz' Körper in beiden Versionen des *Patrocle* klarer und glatter als die von Rubens gemalten.

In Paris war die Rezeption des Gemäldes im Salon von 1839 ein Desaster. Es war trotz Hängung in der *Salle d'honneur* sowohl schlecht positioniert als auch schlecht beleuchtet und viele Kritiken waren vernichtend. Eine der sprechendsten stammt aus der Feder eines Autors des *Voleur*:

„Un assemblage monstrueux de bras, de jambes, de torsos, qu'on prendrait pour l'étal d'un boucher, dit le *Voleur*, figurait-il le corps du Patrocle disputé par les Grecs et les Troyens ?... Des chiens s'arrachant un os ne s'y prendraient différemment“⁵⁵⁰

Fleischstücke und ausgehungerte Hunde sind sicherlich nicht sehr neo-klassizistisch. Zudem seien Wiertz' „effets“ laut dem *Journal des Débats* einer „imagination vagabonde“ geschuldet, die an die „rudes créations de Michel-Ange“ erinnern würden, wobei das *Journal des Débats* diesen Umstand später auch als positiv bewerten sollte.⁵⁵¹ Ansonsten wurden die exorbitanten Dimensionen des Gemäldes kritisiert, die laut Meinung der Kritiker anscheinend eine Großartigkeit und Würde des Themas vortäuschen sollten, die aber in Komposition und Ausführung nicht

547 Brinton 1908, S. 31. Bertel Thorvaldsen 1836, zitiert in: Van Lennep 1990 III, S. 613 und Velghe 2005 I, S. 24.

548 Siehe z.B. Jacques-Louis Davids *Les Sabines*.

549 Wiertz 1869, S. 407f. Velghe 2005 I, S. 24.

550 Wiertz 1869, S. 416. Velghe 2005 I, S. 24f.

551 Wiertz 1869, S. 417.

gegeben sei.⁵⁵² Wiertz‘ teils kolossale Bildformate sind dabei wahrscheinlich Hommagen an Rubens⁵⁵³, obgleich auch sicherlich eine gewisse Portion Größenwahn dabei war. Außerdem darf man nicht vergessen, dass solche Riesenformate im Falle eine Ausstellung jeder unvoreilhaftigen Hängung zum Trotz überhaupt nicht übersehen werden konnten.

Wiertz zählte zu den Antwerpener Rubens-Verehrern, was so weit ging, dass er der Rubens seiner Zeit werden wollte.⁵⁵⁴ Sein enormes Selbstvertrauen war in dieser Hinsicht vielleicht nicht ganz unberechtigt, da er bereits während seiner künstlerischen Ausbildung jährlich Preise gewann und sogar von seinen Lehrern dazu angehalten wurde, ein Werk für den Prix de Rome auszuführen⁵⁵⁵. Allerdings lehnte Wiertz zunächst ab⁵⁵⁶, was möglicherweise damit zusammenhängen könnte, dass ihm entweder die Themen nicht gefielen oder er sich und seine malerischen Ausdrucksformen für die Erlangung des Preises wahrscheinlich hätte modifizieren müssen, um akademischen Vorstellungen gerecht zu werden. 1828 nahm er allerdings doch am ‚concours‘ teil und erlangte den zweiten Platz, was sein Ego ungemein kränkte.⁵⁵⁷ 1832 gewann er schließlich den ersten Preis und machte sich zwei Jahre später auf den Weg nach Rom, wo er sich an der Académie de France einschrieb.⁵⁵⁸ Brüssel und Antwerpen waren die wichtigsten Kunst-Akademiestandorte Belgiens, wobei die Brüsseler Seite eher neo-klassizistisch an David orientiert war, die Antwerpener Seite sich an Rubens orientierte und die moderne, nationale Kunst förderte.⁵⁵⁹ Gustaf Wappers, der seit 1832 Professor für Malerei, seit 1840 Direktor der Kunstakademie in Antwerpen und schließlich „peintre du roi“ war, war sogar im regelrechten Krieg mit dem Neo-Klassizismus nach David, dessen belgischer Hauptvertreter François-Joseph Navez, selbst ehemaliger David-Schüler, war.⁵⁶⁰ Die Motivation Wappers‘ und seiner Mitstreiter war nationaler Natur mit dem Bestreben, den vorherrschenden neo-klassizistischen Akademismus durch einen modernen, an Rubens orientierten – heute würden wir sagen romantischen – Akademismus zu ersetzen.⁵⁶¹ So richtig wollten sich die meisten Künstler allerdings nicht von neo-klassizistischen Formen lösen.

552 Vgl. Wiertz 1869, S. 416f.

553 Velghe 2005 I, S. 20.

554 Brinton 1908, S. 26, 31. Velghe 2005 I, S. 20.

555 Velghe 2005 I, S. 23.

556 Velghe 2005 I, S. 23.

557 Wiertz 1869, S. 401. Brinton 1908, S. 30. Velghe 2005 I, S. 23.

558 Wiertz 1869, S. 401, 405.

559 Van Lennep 1990 III, S. 613. Marechal 2005, S. 16f.

560 Velghe 2005 II, S. 59.

561 Velghe 2005 II, S. 59.

Bei Wiertz' Gemälden fällt auf, dass er stilistisch selbst Eklektizist war und seinen Stil dem Thema anpasste. Gerade das Gemälde *Wiertz'*, in dem er womöglich die Figur mit der deutlichsten neo-klassizistischen Formensprache präsentierte, hat ein zeitgenössisches Thema, nämlich *Le Suicide* von 1854 (Abb. 28). Beim neo-klassizistischen Musterbeispiel in diesem Gemälde handelt es sich um Satan. Er ist in imperialer Pose dargestellt, die stark an die Haltung des *Seleukidenprinzen* des Museo Nazionale Romano in Rom (Abb. 29) erinnert. Auch die Körperlichkeit der Skulptur ist der Satans sehr ähnlich. Trotz des androgynen Gesichts ist er erstaunlich muskulös. Zudem sitzt seine Drapierung so niedrig auf seinen Hüften, dass man sogar das Schambein erkennen kann. Er ist so nackt wie gerade noch vertretbar. Seine antikisierende Nacktheit kontrastiert stark mit der naturalistischen Nacktheit des Selbstmörders in der Mitte. Die Haltung Satans ist zudem ungleich steifer als die des nach rechts fallenden Selbstmörders oder des in dieselbe Richtung schwebenden Engels. Sein Gesichtsausdruck ist streng und unbewegt. Er ist entweder die Figur, die das Geschehen lenkt oder diejenige, die die Seele des Dichters, dessen Profession an den Blättern auf dem Tisch zu erkennen ist, nach dem Selbstmord in Empfang nimmt. Der Ausgestoßene im Leben wird somit auch zum Ausgestoßenen nach dem Tod. Der Engel ist eher ein Standardtypus nach Raffael, der im 19. Jahrhundert wieder hochmodern war und sehr fromm – fast kitschig – wirkt. Während sein Gesicht verdeckt und seine Körperhaltung geschlossen ist, ist die Satans offen und selbstbewusst. Er muss nicht beten, er weiß, dass er – der Tradition des 19. Jahrhunderts entsprechend – die Loyalität des Poeten hat. Nicht nur das Thema des Gemäldes ist ein hochaktuelles seiner Zeit, sondern der Selbstmörder in der Mitte ist – wenn auch nur leicht bekleidet – mit zeitgenössischen Bekleidern und einer ebenso aktuellen Pistole versehen, die er sich mutmaßlich in den Mund geschoben hat und gerade beim Abdrücken gezeigt wird. Der dabei entstehende Rauch umhüllt sein Gesicht und anonymisiert ihn somit völlig. Er steht für die vielen namenlosen Selbstmörder des 19. Jahrhunderts. Das Gemälde weist zwei Inschriften auf, nämlich „Il n’y a point d’âme/ il n’y a point de Dieu“ und „Materialisme“. Die Todesursache ist wohl der Verlust des Gottesglaubens, aber auch der Materialismus, der im 19. Jahrhundert vom Kapitalismus gefördert wurde. Die meisten Selbstmorde wurden in Paris begangen. Wiertz selbst bezeichnete Paris als „city of suicide“⁵⁶² und hatte damit mehr als Recht. Ein Beispiel für ein Leiden, welches sich der Öffentlichkeit erst mit dem Selbstmord 1835 im Alter von 64 Jahren offenbarte⁵⁶³, ist das des Malers

⁵⁶² Wiertz, zitiert in: Brinton 1908, S. 32.

⁵⁶³ Allard/ Chaudonenret 2010, S. 13, 18, 20.

Jean-Antoine Gros, einer der vier ‚Gs‘⁵⁶⁴ des Empire. Dieser Selbstmord in völliger Einsamkeit abseits von Kunst und Gesellschaft, stellte für den Künstler eine hässliche Art zu sterben dar, auch da keine „honneurs funèbres“ möglich waren.⁵⁶⁵ Die Schuldigen am Selbstmord waren von Gros‘ Künstlerkollegen, beispielsweise Élisabeth Vigée-Lébrun und Paul Delaroche, schnell gefunden: die Kritiker, die Gros‘ letzte im Pariser Salon ausgestellten Gemälde zerfleischt hatten.⁵⁶⁶ Außerdem wurde das Gemälde *Hercule et Diomède* nicht wie erwartet vom König gekauft.⁵⁶⁷ In der Presse wurde für den Selbstmord von Gros und den des Malers Léopold Robert, der sich nur vier Monate eher umgebracht hatte, sogar eine brutale, auf Konflikt ausgerichtete Gesellschaft als Ganzes verantwortlich gemacht und die Selbstmörder als Opfer dargestellt, wobei der Künstler als Opfer ein Topos ist, der in den 1830ern und 40ern besonders kursierte.⁵⁶⁸ Zwischen die beiden Selbstmorde fiel die Uraufführung von Alfred de Vignys *Chatterton* am 12 Februar 1835,⁵⁶⁹ ein Drama, in dem es um den britischen Dichter-Jüngling Chatterton geht, der sich selbst umbrachte, weil er als Dichter keinen Erfolg hatte. In dem Stück, dessen Uraufführung ein unglaublicher Erfolg war, werden die Gesellschaft und ihre Vergehen an den Künstlern angeprangert.⁵⁷⁰ Die Aufführungen des Theaterstücks riefen Selbstmorde in Massen hervor; zumindest stieg die Zahl der Selbstmorde jedes Mal drastisch an.⁵⁷¹ Manche brachten sich sogar während der Vorstellung in dem Moment um, als Chatterton das Gift trank.⁵⁷² Chatterton war bis weit ins 19. Jahrhundert ein Vorbild für Poeten und wurde auch gelegentlich bei seinem Selbstmord oder danach in der Kunst dargestellt.⁵⁷³ Théophile Gautier betont de Vignys Talent beim Einfangen der Situation des zeitgenössischen Künstlers/Dichters:

„Avec quelle sympathie, quelle sensibilité féminine, quelle chaleureuse pitié M. de Vigny comprend et déplore les souffrances de ces âmes délicates froissées par le contact brutal des choses ! comme il réclame pour elles la vie et la rêverie, c’est-à-dire le pain et le temps“⁵⁷⁴

564 Die anderen drei ‚Gs‘ waren die Maler François Gérard, Anne-Louis Girodet und Pierre-Narcisse Guérin.

565 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 18.

566 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 22.

567 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 22.

568 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 22.

569 Gautier 1874, S. 152. Allard/ Chaudonenret 2010, S. 22.

570 Gautier 1874, S. 155. Bénichou 2004 II, S. 1129.

571 Maignon 1910, S. 112. Vgl. Bénichou 2004 II, S. 1134.

572 Maignon 1910, S. 112.

573 Ein solches Beispiel ist die Zeichnung *Thomas Chatterton receiving a bowl of Poison from Despair* (1755-1826) von John Flaxman. Ein anderes Beispiel ist das Gemälde *Chatterton* (1856) von Henry Wallis.

574 Gautier 1874, S. 154f.

Man beachte hier die Betonung der ‚sensibilité féminine‘ und der ‚âmes délicates‘, die dem Romantiker generell inhärent waren. Auch der schöne Satan ist in den Darstellungen immer zu einem gewissen Grade feminin und zerbrechlich, auf der anderen Seite aber selbstbestimmt in seiner offenen Rebellion klassisch maskulin konnotiert. Die Selbstmordwelle begann nicht erst Mitte der 1830er, sondern bereits zu deren Anfang, sozusagen mit dem Eintreten der Julimonarchie, was vermuten lässt, dass sich unter anderem die wirtschaftlichen Umstände von Künstlern drastisch geändert haben müssen. Andererseits könnte es auch einfach an der Masse der jungen Leute gelegen haben, die nach Paris zogen, um Künstler zu werden. Bemerkenswert ist es auf jeden Fall, dass die Identifizierung mit gefallenem Engeln zum Selbstbild gehörte. Aimé de Loi schrieb bereits 1827 davon, dass das Dichtertum ein „être déchu [...] un ange exilé“ sei.⁵⁷⁵ 1834 war auch er tot.⁵⁷⁶ Die zahlreiche Thematisierung des Selbstmordes in der Literatur machte das Künstlerleben sicherlich nicht hoffnungsvoller, sei es beispielsweise mit einer *Philosophie du désespoir* von Alphonse Rabbe oder den *Mémoires d'un suicidé* von Maxime du Camp⁵⁷⁷.

Gros war nun kein unbekannter, junger Künstler. Er war Mitglied des Instituts,⁵⁷⁸ welches seine Kunst somit offiziell und akademisch machte. Die Verehrung für seinen Lehrer Jacques-Louis David, der eine Vaterfigur für ihn darstellte und mit dem er zeitlebens in innigem Kontakt war, war immens.⁵⁷⁹ Er war entsprechend bemüht, den Stil Davids und eine ernste Historienmalerei vor dem Verschwinden zu retten und eröffnete 1816 sogar auf Drängen seiner Schüler und Davids ein Atelier an der École des Beaux-Arts in den Räumlichkeiten, die David vor seinem Exil in Brüssel genutzt hatte.⁵⁸⁰ Der Auftrag Davids an Gros dabei war interessant:

„Défendez ces chers jeunes gens, quand ils seront en état de concourir aux grand prix de Rome, de l'injustice de leurs juges, qui n'ont cessé de poursuivre leur maître. Préservez-les ; soyez leur guide.“⁵⁸¹

Zunächst ist es offensichtlich, dass Gros die Nachfolge von David in jeder Hinsicht antreten sollte, aber David weist auch darauf hin, dass Gros am Institut offenbar von seinen Kollegen schlecht gemacht wurde. Dennoch verhalf er vielen jungen Malern tatsächlich zum Erlangen des Prix de Rome.⁵⁸² Allerdings waren während der

575 Aimé le Loy 1827, zitiert in: Bénichou 2004 II, S. 1134.

576 Bénichou 2004 II, S. 1134.

577 Maigron 1910, S. 317.

578 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 22.

579 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 68.

580 Vgl. Allard/ Chaudonenret 2010, S. 68, 119.

581 Jacques-Louis David 27. Juli 1816, zitiert in: Allard/ Chaudonenret 2010, S. 120.

582 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 120.

Restauration nur eine geringe Anzahl und weniger wichtige seiner Gemälde im Museum für zeitgenössische Kunst, dem Musée de Luxembourg, ausgestellt, während Girodet, Gérard und Guérin zusammen mit stolzen 40 Werken vertreten waren.⁵⁸³ Das lässt sich teils sicherlich so erklären, dass Akquisitionen durch den König während der Restauration laut Auguste de Forbin, der während der Restauration Directeur général des musées war, in der Regel so zustande kamen, dass er mit der öffentlichen Meinung, also den Eindrücken der Salonbesucher, argumentierte.⁵⁸⁴ Und Gros zog anscheinend nicht genug Aufmerksamkeit der allgemeinen Salonbesucher auf sich, wobei er sich auch nicht um diese bemühte; er blieb seiner Linie treu, nämlich indem er genau gegen die Mode ging und die alten, neo-klassizistischen Themen bis zu seinem Selbstmord weiter bearbeitete.⁵⁸⁵ Auch war Gros eine typische Künstlerpersönlichkeit, nämlich laut David d'Angers „franc, bizarre, sauvage, irascible“⁵⁸⁶. D'Israeli führte „most curious sketches of the temper, the irascible humours, the delicacy of soul, even the shadowiness“ als typische Merkmale für einen Genius an.⁵⁸⁷ Diesen wurde auch Wiertz gerecht, was im nächsten Kapitel weiter ausgeführt wird.

4.3. J. Geefs

Obwohl in Belgien 1830 nach der Revolution der klassizistische Kanon gelockert wurde und moderne, das heißt nicht-klassizistische Elemente, in der Kunstwelt Fuß fassen konnten,⁵⁸⁸ hielt sich die Skulptur stilistisch in dieser Hinsicht zurück, da das griechische Profil, eine möglichst ruhige Ausstrahlung und die möglichst umfassende Nacktheit in der Regel beibehalten wurden.⁵⁸⁹ Hellenistische Ästhetik wurde – wie überall im Neo-Klassizismus des 19. Jahrhunderts – bevorzugt, bevor sich die Bildhauer zunehmend auch dem Realismus zuwandten.⁵⁹⁰ Der Antwerpener Bildhauer Joseph Geefs war dabei zeitlebens der Vertreter des hellenistischen Ausdrucks, während sein Bruder Guillaume, dessen Satan in Kapitel 6 unter dem Aspekt der Niederlage näher besprochen wird, einen ausgeprägteren Naturalismus bevorzugte.⁵⁹¹

583 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 54.

584 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 108.

585 Allard/ Chaudonenret 2010, S. 108f.

586 David d'Angers 1831-1832, zitiert in: Allard/ Chaudonenret 2010, S. 34.

587 D'Israeli 1822 I, S. 135f.

588 Vgl. Van Lennep 1990 I, S. 48.

589 Van Lennep 1990 I, S. 49.

590 Marchal 1895, S. 677. Wright 1963, S. 44.

591 Marchal 1888, S. 309.

1842 stellte Joseph Geefs im Brüssler Salon *Le génie du mal* (Abb. 30-35) aus, der somit in einem Jahr präsent war, in dem die Skulptur in der *Revue Belge* als „noble expression de l'absolu poétique“ bezeichnet wurde.⁵⁹² Als der Autor der *Revue Belge* Joseph Geefs' Satan lobt, verweist er auch auf Wiertz' bereits besprochenes Gemälde *Ange du Mal (Satan)*, welches dieser 1841 zusammen mit *La Révolte des Enfers contre le Ciel* in Gent ausgestellt hatte,⁵⁹³ ein Gemälde, welches in Kapitel 5 genauer besprochen wird. Was in diesem Artikel zur Ausstellung besonders hervorsteicht, ist die Feststellung, dass der Satan von Joseph Geefs in seinem Erscheinungsbild keine Neuheit mehr ist:

„[C]ette fois, c'est le même symbole en sculpture ; c'est toujours un homme jeune, beau et fort, puissant par la séduction, par la vigueur, par le regard“⁵⁹⁴

Dieses allgemeine Erscheinungsbild Satans ist eines, nämlich attraktiv.

Le génie du Mal ist ein Jüngling des antiken Ephebentypus, für den ein Beispiel der *Apoll Belvedere* ist. Er hat klassische, jugendliche Gesichtszüge mit pupillenlosen Augen, schmalen Augenbrauen und einen kleinen Mund. Er hat keine Hörner und keine Krallen an Händen und Füßen. Die großen, montierten Drachenflügel, die nicht nur vertikal, sondern auch horizontal gerippt sind, sind der einzige, sofort ins Augen stechende ikonographische Anhaltspunkt, um die Identität des Dargestellten festzustellen. Ein Teil des zerbrochenen Zepters und das mit Sternen und Kreisen verzierte Diadem sind beim Betrachten der Skulptur zunächst sehr unauffällig, da die beiden Gegenstände Satan wie beiläufig in die rechte Hand gegeben wurden. Ihre Entfernung würde der Gesamtkomposition der Skulptur keinen Abbruch tun. Auch die frei am als Sitzplatz dienenden Felsen kriechende, böse aussehende Schlange ist zwar vorhanden, aber in ihrer Tiefe so weit zurückversetzt, dass die Füße Satans vor ihr herabhängen. Der Kopf wird sogar von den Flügeln ‚abgeschnitten‘ und eine Kommunikation zwischen ihr und Satan liegt auch nicht vor. All dies weist darauf hin, dass die nicht zum Körper gehörigen ikonographischen Attribute zwar vollkommen dem Thema entsprechen, aber durch ihre Positionierung den Eindruck von nötigem, aber nicht zwangsweise vom Künstler gewünschten Beiwerk erwecken. Die Körperhaltung Satans ist ruhig und dennoch voller Spannung in der scheinbaren Entspannung, die sich muskulär sowohl im Körper als auch dem schmollenden Gesicht ausdrückt. Der Körper Satans weist viele naturalistische Details wie

592 C. F. 1842, S. 132.

593 Wiertz 1869, S. 432. Vgl. C. F. 1842, S. 133.

594 C. F. 1842, S. 133.

hervortretende Adern auf, ist aber trotzdem nicht zu stark definiert. Bis auf Frisur und Flügel steht die Skulptur eher in der neo-klassizistischen Tradition.

Das heißt jedoch nicht, dass Joseph Geefs den Neo-Klassizismus nach David als Institution befürwortete. Wie Wappers gingen Joseph und Guillaume Geefs sowie der Bildhauer Karel Hendrik Geerts gemeinsam mit dem Genre- und Landschaftsmaler Eugène Verboeckhoven aktiv gegen François-Joseph Navez' Bestreben vor, die „jeune école belge qui met tous ses efforts à continuer l'ancienne école flamande“ im Keim zu ersticken und stattdessen den Neo-Klassizismus als einzig wahre Ideologie und wahren Stil gelten zu lassen.⁵⁹⁵ Die Begründung war seitens der Antwerpener gegenüber dem König hierbei, dass die neo-klassizistische Schule keinen nationalen Charakter hätte, also nicht einheimisch war.⁵⁹⁶ Es ging hier ausdrücklich um den Stil, denn thematisch malte Navez beispielsweise auch christliche Szenen und pastorale Gruppen. Wahrscheinlich war auch nicht der Stil selbst der Problempunkt, sondern sein Anspruch auf Primat.

Die Cathédrale Saint-Paul in Liège, für die die Skulptur von Joseph Geefs gedacht war, ist eine recht helle, neogotisch restaurierte Kirche. Der Grund für diese Restaurierung war der Umstand, dass die Gotik des Mittelalters im Gegensatz zum klassischen griechisch-römischen Stil als belgischer Nationalstil gesehen wurde und somit zur Identitätsstiftung der noch sehr jungen Nation beitrug⁵⁹⁷. Die Glasfenster aus dem 19. und 20. Jahrhundert sind nicht mehr erhalten und die Bildwerke stammen überwiegend aus dem 17. Jahrhundert. Die Kanzel, die sich schräg links gegenüber des Haupteingangs der Kirche im Norden befindet, ist hingegen vollständig ein Werk des 19. Jahrhunderts, welches eine bemerkenswerte Stilmischung aufweist (*Abb. 36-38*). Diese Kanzel ist auch der ehemalige Ort der Skulptur Joseph Geefs', wobei an dieser Stelle heute eine Ersatz-Skulptur von dessen Bruder Guillaume Geefs (*Abb. 38*) steht, der die gesamte Kanzel samt Marmorskulpturen ab 1840 konzipiert und ausgeführt hatte⁵⁹⁸. Sehen wir uns erst einmal die Kanzel in der heutigen Variante an, imaginierten diese aber mit dem Satan von Joseph Geefs auf der Rückseite und ohne die anderen Skulpturen von Guillaume Geefs auf der Vorderseite. Die Skulpturen auf der Vorderseite der Kanzel nämlich, die Heiligen Petrus und Paulus sowie Lambert und Hubert, welche eine Allegorie der Religion flankieren, die parallel zu Satan auf der Rückseite die

595 Van Lennep 1990 I, S. 53.

596 Van Lennep 1990 I, S. 53.

597 Graulich 2001, S. 117.

598 Marchal 1895, S. 679. Bartholeyns 1900, S. 105. Valcke 1990 I, S. 416. Van Lennep 1991, S.53. Vandepitte 2005, S. 109.

Vorderseite dominiert (Abb. 39), sind von 1844, also einem Zeitpunkt, in dem sich die Variante von Joseph Geefs höchstwahrscheinlich aus der Kirche entfernt wurde⁵⁹⁹. Laut Francisca Vandepitte und Jacques van Lennep wurde die Skulptur nach ihrer Aufstellung in der Kirche 1843 auf Drängen des Bischofs Van Bommel wieder entfernt, da der Satan „[n]e rendant pas l'idée chrétienne“.⁶⁰⁰ Die Diözese Liège selbst dokumentierte die Entfernung der Skulptur nicht.⁶⁰¹ Auf alle Fälle wurde der *Genie du mal* erst 1848 durch die Variante von Guillaume ersetzt.⁶⁰² Aus dem Protokoll der *Séance du Conseil de Frabrique du 13 7bre* [sic] 1843 geht hervor, dass die Kanzel an einem Montag Ende September enthüllt werden sollte, wobei dort ganz klar angeführt ist, dass die sechste Skulptur neben der Allegorie und den Heiligen auf der Vorderseite der Prophet Elias sein sollte, dessen zukünftiger Platz für die Nische hinter der Säule gedacht war, in der sich heute *Le génie du mal* von Guillaume Geefs befindet.⁶⁰³ Der Vorschlag zum Auftrag für die Elias-Skulptur sollte einem Monseigneur l'Evêque vorgelegt werden,⁶⁰⁴ wurde aber anscheinend abgelehnt, da keine Marmorskulptur des Elias an der Kanzel zu finden ist. Möglicherweise wurde dieser Beschluss, einen Elias anfertigen zu lassen, gefasst, nachdem die Skulptur von Joseph Geefs den Herren nicht genehm war⁶⁰⁵. Nach der Einweihung der Kanzel am 15. Oktober 1843 war die Skulptur von Joseph Geefs allerdings laut der zeitgenössischen Presse Bestandteil der Kanzel.⁶⁰⁶ Die eher neoklassizistische Marmorstatue Satans war somit in eine neo-gotischen Kanzel eingebunden. Dies spricht für die Allgegenwärtigkeit des hier selbstverständlich scheinenden Eklektizismus, bei dem Stilreinheit offenbar keine Rolle spielte. Satan war allerdings – wie bereits erwähnt – nicht die einzige Marmorstatue des Ensembles. Die lebensgroße, unpersönlich wirkende Religion bezieht sich durch die bezwungene Schlange zu ihren Füßen (Abb. 40) auf Josephs Geefs Satan, obwohl nicht sicher ist, ob sie sich zusammen in der Kanzel befanden. Da es jedoch geplant war, hatte sich Guillaume natürlich auf das Werk seines Bruders bezogen, um einer bestimmten Ikonographie gerecht zu werden. Die Schlange zu Füßen der Religion bewegt sich nun nicht mehr so frei wie die Schlange am Fuße des Felsens des *Génie du mal*. Auch die Augen ohne Pupillen weisen auf den klassizistischen Einfluss des

599 Dossier J. Geefs.

600 Van Lennep 1991, S. 53. Van Lennep 2001, S. 30. Vandepitte 2005, S. 109.

601 Van Lennep 1991, S. 53.

602 Valcke 1990 II, S. 422. Valcke 1994, S. 178.

603 Dossier G. Geefs.

604 Dossier G. Geefs.

605 Geuzaine/ Creusen 2001, S. 349.

606 Van Lennep 1991, S. 53, 55 Endnote 4.

jüngeren Bruders beziehungsweise die angestrebte Stileinheit aller Kanzel-Skulpturen hin. Durch ihr Material heben sich alle Marmorskulpturen vom dunklen Holz der Kanzelarchitektur ab. Satan ist der Allegorie und den Heiligen in erstaunlicher Weise gleichgestellt und steht doch in der Position etwa einen halben Meter über ihnen, obwohl er sitzt und nicht steht. Man muss also zu ihm aufblicken, wobei man den anderen Skulpturen auf Augenhöhe begegnen kann. Außerdem treten wir ihm dezidiert vereinzelt in einem Zweier-Dialog gegenüber, indem wir wie ein Bewunderer oder Bittsteller zu ihm hinaufsehen, als ob er auf einem Altar stünde. Während sich in der Holzarchitektur der Kanzel, die sich im Hauptschiff befindet, Szenen des Alten und des Neuen Testaments befinden, ist der Teil, der ins Seitenschiff ragt und in dem sich Satan befindet, rein ornamental gehalten, sodass auf dieser Seite keine narrative Ablenkung stattfinden kann. Die Positionierung im Seitenschiff versetzt Satan nur vermeintlich in eine unvorteilhafte Position. Durch die Rahmung der Skulptur durch die Kanzel und deren Treppen wird Satans herausragende Stellung betont, da die Kanzelarchitektur einen Kapellenraum andeutet, dessen Heiliger Satan ist. Musste der schöne, selbstbewusste, freie Satan deshalb weichen? Der Grund liegt nicht in brüderlicher Rivalität oder der Unzufriedenheit Guillaumes bezüglich Josephs Skulptur. Der Satan ist schlicht nicht kirchentauglich genug und vermittelte wahrscheinlich auch anderen Betrachtern den oben beschriebenen Eindruck. Außerdem ist er offensichtlich zu attraktiv. Seine Nacktheit, die nur mit wenig Draperie über seinen Schoß verdeckt wird, wurde als zu suggestiv angesehen. Etwas in der Art schrieb *L'Émancipation* am 4. August 1844 als Grund, warum Liège die Skulptur von Joseph Geefs nicht mehr haben wollte:

„Ce diable la et trop nu et surtout trop sublime.“⁶⁰⁷

In der Lièger Stadtchronik heißt es auch, dass dieser Satan zu erhaben (sublime) sei und schöne Büsserinnen reihenweise davon abhalte, den Reden von der Kanzel zu lauschen.⁶⁰⁸ Generell schien die Skulptur die Hauptattraktion der Kirche zu sein, zumindest wenn es nach den Besucherinnen ging, von denen wohl einige Satan tatsächlich für einen Heiligen hielten.⁶⁰⁹

Beavington Atkinson äußerte sich zu Joseph Geefs *Génie du mal* 1862 im Katalog zur *International Exhibition of Industry and Art* in London folgendermaßen:

„The other works by which the school of Belgium was represented were imbued with the sentiment belonging to the style of the romantic, and won proportionality on popular favour.’The Angel of Evil,’ by Joseph Geefs, is a devil sick, and so far a saint : the sting of

607 *L'Émancipation* 4. August 1844, zitiert in : Van Lennep 1991, S. 54.

608 Marchal 1888, S. 315f. Van Lennep 1990 I, S. 57. Geuzaine/Creusen 2001, S. 349.

609 Van Lennep 1991, S. 53.

Satan is taken out – the demon, *gentle and languid, is almost sentimental and romantic*, and has none of the muscle by which Michael Angelo would have made a hero sublime.“⁶¹⁰

Neben der Feststellung, dass Geefs Satan trotz aller klassizistischer Formensprache eine romantische Ausstrahlung besaß, ist Satan kein michelangelesker Muskelmann mehr, sondern ein kranker, das heißt melancholischer, Romantiker, der eher heilig als teuflisch erscheint. Seine tendenziell neo-klassizistische Formensprache täuscht nicht darüber hinweg. Satan ist der schöne, tragische Jüngling, dessen allumfassenden Charme sich selbst die bereits zitierte Virgo Immaculata aus Gautiers *Une Larme du diable* nicht entziehen kann.

4.4. Cabanel

Die Ausflüge des Malers Alexandre Cabanel in die höllischen Regionen sind in dessen Jugend am prägnantesten. Als Lehrling des ehemaligen David-Schülers Édouard Picot, der von 1838 bis 1847 fünf seiner Lehrlinge zum Grand Prix de Rome verhalf, trat Cabanel 1846 in Folge seines Gewinns des Preises 1845 für fünf Jahre ein Studium an der Académie de France in Rom in der Villa Medici an.⁶¹¹ Hierbei war er zur jährlichen Einsendung von Gemälden nach Paris verpflichtet, um seinen künstlerischen Fortschritt nachzuweisen.⁶¹² Sein Rom-Aufenthalt war allerdings ungewöhnlich, da er nur den zweiten Preis gewonnen hatte, wobei das Stipendiat Cabanel zugeteilt worden war, da es im Bereich der Musik in jenem Jahr keinen Gewinner gegeben hatte.⁶¹³ Jean-Victor Schnetz, Direktor der Villa Medici in Rom ging entschlossen gegen diese Entscheidung vor, insbesondere da die Atelierkapazitäten beschränkt und – angepasst an fünf simultane Stipendiaten der Historienmalerei – immer ausgelastet waren.⁶¹⁴ Allerdings hatte Schnetz den Innenminister und den in Frankreich ansässigen Akademiekorpus gegen sich, sodass Schnetz' Vorgehen sogar dafür sorgte, dass aus Cabanels zweitem Preis ein erster gemacht wurde und es somit zwei erste Plätze beim Grand Prix de Rome von 1845 gab.⁶¹⁵ Möglicherweise liegt Schnetz' Opposition ein Ereignis von 1816 zugrunde, infolgedessen Schnetz trotz des zweiten Platzes beim Grand Prix de Rome kein Rom-Stipendiat erhielt, obwohl es Picot 1813 unter denselben Voraussetzungen wie bei Cabanel zugestanden worden war.⁶¹⁶

610 Beavington Atkinson 1862, S. 318.

611 Le Normand-Romain 1986 III, S. 53. Boime 1986, S. 20. Amic 2010 I, S. 88.

612 Le Normand-Romain 1986 III, S. 53. Boime 1986, S. 20. Amic 2010 I, S. 94.

613 Amic 2010 I, S. 88.

614 Amic 2010 I, S. 88.

615 Amic 2010 I, S. 88f.

616 Amic 2010 I, S. 89.

In Rom arbeitete Cabanel im zweiten Jahr seines Aufenthalts schließlich im Geheimen an einem gefallenen Engel, der seine zweite Einsendung nach Paris darstellte.⁶¹⁷ Dass er dieses Unterfangen wie etwa ein halbes Jahrhundert zuvor Thomas Lawrence mit seinem Satan so abseits aller Publicity ausführte, lässt vermuten, dass auch er sich einen großen Erfolg durch das Thema versprach, welches er als erster Künstler für die Einsendung im Rahmen des Rom-Stipendiats wählte⁶¹⁸. 1846, dem Jahr, in welches die Ölskizze (*Abb. 41*) zum Gemälde fällt, ließ sich Cabanel aus der Bibliothek der Villa Medici Miltons *Paradise Lost* aus, sodass man davon ausgehen kann, dass dieser Satan von den dortigen epischen Beschreibungen inspiriert ist.⁶¹⁹ In der Skizze, die sich maßgeblich vom eingesandten Gemälde unterscheidet, interpretierte Cabanel Satan relativ traditionell als Opfer. Satan liegt geschlagen und verzweifelt in sich zusammengesunken am Boden und ist gerade noch an einen Stein gelehnt, der ihm als einzige Unterstützung bleibt. Seine Flügel vollziehen bereits ihre Metamorphose von Tauben- zu Drachenflügeln. Satans Gesicht ist dunkel verschattet und im Himmel türmen sich dunkle Wolken auf. Die Stimmung ist schwer und trist. Es ist möglich, dass der Satan auf der Skizze auf Cabanels eigene Vereinsamung hindeutete, die sich in Rom bei ihm nach kurzer Zeit eingestellt hat, nachdem Alfred Bruyas die Stadt wieder verlassen hatte und Cabanels Leben fast ausschließlich aus Kunstschaffen – insbesondere nach dem strengen Stipendiats-Curriculum mit Fokus auf Studie am lebenden Modell – bestand.⁶²⁰ Allerdings gab Cabanel seine verzweifelten Gefühle nicht der Öffentlichkeit preis, sondern verwandelte sie in ein heroisches Leiden, in dem die Auflehnung sichtbar wird.

Der angespannte, nackte Körper Satans ist im fertigen Gemälde *L'Ange déchu* (*Abb. 42*) in einer etwas gekünstelten Pose dargestellt, die auf Cabanels Studium am lebenden Modell hinweist, da es sich bei der Pose um eine recht typische Aktpose handelt. Die Anspannung ist in diesem Fall als Widerstand zu deuten, da das Gesicht, was zur Hälfte verdeckt wird, Hass widerspiegelt, der sogar von einer Träne, die aus dem rechten Auge fließt, begleitet wird. Die üppigen Locken sind rot und wild, was im Gegensatz zur schwarzen, undifferenzierten Haarmasse der Ölskizze die erotische Ausstrahlung der Figur im Gemälde steigert. Satan wird beim Sich-Aufrichten

617 Amic 2010 I, S. 95. Amic 2010 II, S. 148.

618 Amic 2010 I, S. 95. Amic 2010 II, S. 148.

619 Amic 2010 II, S. 148.

620 Vgl. Amic 2010 I, S. 90f, 94. Weitere wichtige Bestandteile des Curriculums waren Studien nach der antiken Plastik und Alten Meistern (Amic 2010 I, S. 94), wobei dies der europaweiten Standardausbildung an den Kunstakademien entsprach.

gezeigt, indem er sich mit dem linken Arm möglicherweise im nächsten Moment vom Felsen weg nach oben drückt.

Das Gemälde wurde von der Jury des Instituts bei Begutachtung ausgiebig, gerade im Hinblick auf das Naturstudium, kritisiert:

„L'Ange déchu de M. Cabanel est une figure dont le mouvement est faux, le dessin incorrect, et l'exécution maigre ; et ce qui pourrait inspirer de l'inquiétude pour le talent de l'artiste, et ce qui motive l'avertissement qu'on lui donne, *c'est qu'il semble avoir craint de s'inspirer de l'étude sincère de la nature, hors de laquelle il n'y a point de salut pour l'art*. On insiste sur cette observation, précisément parce que le début de M. Cabanel avait fait concevoir les plus heureuses espérances, que l'Académie se plaît toujours à conserver, en même temps qu'elle reconnaît avec plaisir que la figure ne manque pas de caractère, et qu'elle a quelque chose de grand dans la donnée première.“⁶²¹ (Hervorhebung des Autors)

Ein allzu großer Fokus auf das Naturstudium konnte leicht als Vulgarität gewertet werden, weil es die Figuren zu realitätsnah erscheinen ließ. Auch die Physiognomie des Gesichtes ist eine zeitgenössische, das heißt sie entspricht – soweit sichtbar – nicht den griechischen Idealgesichtern. Das macht Satan hier zu einer greifbaren Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts, deren absolute Nacktheit dadurch ein relativ hohes Skandalpotenzial hatte. Er ist einer von uns. Der Körper allerdings entspricht in seiner heroischen Pose trotz des Naturstudiums dem klassizistischen Ideal.

4.5. Greenough

Die kolossale Satansbüste von 81 cm Höhe (*Abb. 43*) des nordamerikanischen Bildhauers Horatio Greenough, stellte im Zeitraum von 1841 bis 1843 sein erstes großformatiges Marmorwerk neben dem Denkmal von George Washington dar.⁶²² Trotz der gängigen Benennung der Büste als *Lucifer*, der konkret in *Paradise Lost* nicht derselbe Charakter wie Satan ist, bezeichnete Greenough die Büste 1843 in einem Brief an seinen Bruder Henry als „head of Satan“⁶²³, womit die Identität eindeutig geklärt ist.

Die Büste scheint vom Gesichtstyp her nur relativ idealisiert, was insbesondere dann auffällt, wenn man die Büste Satans mit Greenoughs Büste von Christus (*Abb. 44*) vergleicht, die das Gegenstück darstellt⁶²⁴. Indizien für die Korrelation der beiden Büsten sind die in den selben Korkenzieherlocken endenden Haare, der unbekleidete Büstenabschluss des Typs Herme sowie der Umstand, dass die Schlangen jeweils

⁶²¹ Bellamy-Brown 2008, S. 556f. Amic 2010 II, S. 151f.

⁶²² Saunders 1999, S. 73.

⁶²³ Greenough 1843, S. 152.

⁶²⁴ Gerds 1973, S. 75. Christus war als Büste und als Ganzkörperfigur in der amerikanischen Skulptur im 19. Jahrhundert mit mindestens sechs Darstellungen sehr beliebt, wobei Greenoughs Darstellung die erste ist (Wright 1963, S. 246. Gerds 1973, S. 74. Hunisak 1994, S. 157. Saunders 1999, S. 75). Auch war Greenoughs Version so beliebt, dass er die beiden Marmorkopien sofort verkaufte, wobei es laut Greenough einen Absatzmarkt für mehr gab (Wright 1963, S. 246. Saunders 1999, S. 75).

von zwei Dämonen- beziehungsweise Engelsköpfen flankiert werden. Der Christus ist jedoch nicht zeitgleich mit dem Satan entstanden, sondern einige Jahre später um 1845, wobei die Entscheidung für die Gestaltung eines Christuskopfes möglicherweise aus dem populären Stück-Gegenstück-Dualismus resultierte, den Greenough bereits einmal bei Porträtbüsten angewendet hatte.⁶²⁵ Bei den nordamerikanischen Bildhauern des 19. Jahrhunderts war eine Art von skulpturalem Dualismus, also zwei zusammengehörige Figuren, wie beispielsweise *Hero* und *Leander* von Willam Henry Rinehart, *Sleeping Faun* oder *Waking Faun* von Harriet Hosmer, ohnehin populär.⁶²⁶ Es handelte sich dabei um „religious, classical, and literary subjects, genre themes and „conceits“ and even portrait figures“.⁶²⁷

Das Interesse an Christus als Skulpturenthema hatte wahrscheinlich auch Thorvaldsen mit seinem *Christus* in Greenough geweckt, welcher jenen Christus bereits 1828 als eine der großartigsten skulpturalen Christusdarstellungen bezeichnete, 1838 allerdings für recht hart im Ausdruck hielt.⁶²⁸ Greenoughs leicht bärtiger Christus ist im Gegensatz dazu äußerst sanft und gelassen. Satans Gesichtsausdruck wiederum ist streng und unversöhnlich. Auch wirkt Satan deutlich jünger als Christus. Beide Figuren habe keine ausgearbeiteten Pupillen und wirken auch ansonsten recht neo-klassizistisch, was daran liegt, dass Greenough zunächst maßgeblich von Thorvaldsen beeinflusst wurde, dessen Klassizismus im Gegensatz zu Canovas weniger „sensual, mannered, and effeminate“, dafür aber „homelier, earthbound“ war, was den Amerikanern mehr entsprach.⁶²⁹ Greenough selbst holte sich jedoch nicht nur in Rom professionellen Rat bei Thorvaldsen, sondern studierte nach seinem Umzug nach Florenz 1828 bei Lorenzo Bartolini, dessen Stil nicht nur neo-klassizistisch war, sondern stark naturalistische Elemente favorisierte.⁶³⁰ Bartolini betonte – auch direkt an Greenough gerichtet – immer wieder, dass es gerade am Anfang der Bildhauerkarriere wichtig sei, nach dem lebenden Modell zu arbeiten, egal ob beim Porträt oder bei idealen Arbeiten.⁶³¹

Greenoughs künstlerischer Werdegang in Europa begann 1825 in Rom und mit ihm die amerikanische „neoclassic school of sculpture“, die die Hauptrichtung in der

625 Hunisak 1994, S. 157. Saunders 1999, S. 75.

626 Gerds 1973, S. 20f.

627 Gerds 1973, S. 21. Rein dekorative Paarbüsten waren allerdings im 18. und 19. Jahrhundert generell anzutreffen (Hunisak 1994, S. 157).

628 Saunders 1999, S. 75.

629 Gerds 1973, S. 16. Ähnlich wird der Unterschied zwischen Canova und Thorvaldsen auch in *The Literary Sculptors* von Margaret Farrand Thorp beschrieben (Farrand Thorp 1965, S. 5f).

630 Taft 1903, S. 42. Wright 1963, S. 40f. Farrand Thorp 1965, S. 61f. Gerds 1973, S. 22. Saunders 1999, S. 20.

631 Wright 1963, S. 62.

nordamerikanischen Bildhauerei des 19. Jahrhunderts darstellte.⁶³² Greenough, der Bartolini als großartigen Lehrmeister sah, war kein idealisierender Purist, sondern sah die Natur als bessere Lehrmeisterin als die antiken Statuen, von denen er der eigenen Einschätzung nach wenig gelernt hatte.⁶³³ Auch setzte Greenough bei seinen Büsten verschiedene Stile für verschiedene Porträtierte ein, nämlich „baroque“ und „classic“, was ihn in den 1820ern bereits zu einem eklektischen Bildhauer macht.⁶³⁴ Das ist allerdings nicht verwunderlich, da Greenough „contend[s] for Greek principles, not Greek things“⁶³⁵. Das heißt, dass die Form der Funktion zu entsprechen hatte.⁶³⁶ Greenough plädierte für „experiment at the risk of license, rather than to submit to an iron rule that begins by sacrificing reason, dignity and comfort“.⁶³⁷ Zudem versichert er, dass die Natur “will disclose a mine richer than ever dreamed of by the Greeks, in art as well as in philosophy”.⁶³⁸ Neben Satan und Christus lassen sich auch andere Themen Greenoughs nicht so einfach in den neoklassizistischen Kanon einordnen. Darunter fallen neben dem bereits erwähnten *Dead Abel* auch die ebenso tote *Medora*, eine Figur aus Byrons Gedicht *The Corsair* und eine Büste von Abélards Verehrten, Héloïse, nach einem Gedicht von Alexander Pope.⁶³⁹ An der Natur hatte sich Greenough allerdings weder beim *Lucifer* noch beim *Christus* vollständig orientiert. Christus entspricht ganz seiner traditionellen Darstellungsweise und Satan hat auffällige Ähnlichkeit mit Füsslis *Satanskopf* (Abb. 45), der als Stich ein Bestandteil der *Physiognomischen Fragmente* von Lavater war. Dort hat Satan ein idealisiertes Gesicht, welches auf Grund der großen, runden Augen, des leicht geöffneten Mundes sowie der voluminösen Locken androgyne Züge aufweist. Der Kopftypus entspricht mitsamt der Frisur dem eines Dionysos. Da Lavaters Werk mit Füsslis Stichen so weit verbreitet war und gerade die Ausführung der Haare bei Greenough fast identisch ist, kann man davon ausgehen, dass Greenough Lavaters Werk kannte und sich direkt auf Füsslis Stich bezog. Greenough wählte im Gegensatz zu Füssli allerdings für den schönen dionysischen Satan die Kommunikation mit dem Betrachter oder zumindest das Überblicken der irdischen Sphäre anstatt den Blick gen Himmel.

632 Taft 1903, S. 47. Wright 1963, S. 38f. Gerdtts 1973, S. 11, 16, 22. Saunders 1999, S. 18.

633 Taft 1903, S. 48f. Wright 1963, S. 62.

634 Wright 1963, S. 52f.

635 Greenough 1947, S. 22.

636 Vgl. Greenough 1947, S. 22f.

637 Greenough 1947, S. 57.

638 Greenough 1947, S. 57.

639 Taft 1903, S. 54. Wright 1963, S. 196. Craven 1968, S. 104. Gerdtts 1973, S. 23. Saunders 1999, S. 23. Thorvaldsen und Bartolini behandelten zwar keine byronischen Themen, aber beide porträtierten Byron (Wright 1963, S. 86. Gerdtts 1973, S. 23. Saunders 1999, S. 23).

4.6. Corti

Mit wildem Blick, einer Mischung aus Empörung und traurigem Unverständnis, blickt der geflügelte *Lucifero* (Abb. 46-50) des italienischen Bildhauers Costantino Corti gen Himmel. Auch sein Gesicht, welches von zerzausten, schulterlangen Haaren gerahmt wird, ist eine Hommage an den dionysischen Satan Füssli. Corti zwirbelte allerdings die Haare zu Hörnern (Abb. 50). Lucifers rechte Hand ist zur Faust geballt, während seine Linke nur locker auf dem Stein liegt, auf dem er sitzt. Am Fels züngeln Flammen empor. Trotz des äußerst femininen Gesichts, entspricht der Körperbau dieses Satans der hellenistischen Helden-Norm, inklusive sehr großer Hände und Füße, die einen vermeintlichen Neo-Klassizismus betonen, wobei die gespreizten Beine und die Körpertorsion wie ein zurückhaltender *Laokoon* anmuten. Corti, der ab 1840 in der Accademia di Brea Kurse bei Pompeo Marchesi besuchte und Lehrling bei Abbondio Sangiorgio war,⁶⁴⁰ konnte mit dieser Skulptur bereits bei dessen Ausstellung in Florenz 1861 einen großen Erfolg verzeichnen, obwohl sie dort in einer Ecke stand.⁶⁴¹ Corti beschäftigte sich überwiegend mit historischen und christlichen Themen, die er romantisch umsetzte.⁶⁴² *Lucifero*, der sowohl 1862 auf der *International Exhibition of Industry and Art* in London und 1867 in der *Exposition Universelle* in Paris ausgestellt wurde, zog vor allen Dingen durch sein gutes Aussehen alle Augen auf sich. Der Gips war in London dabei so prominent platziert, dass er nicht übersehen werden konnte, nämlich am Haupteingang des Ausstellungsgeländes; dabei war er ein „object of general admiration“!⁶⁴³ Die Gesamtbesucherzahl der 1862er Ausstellung mit dem Ausstellungsgelände in South Kensington betrug stolze 6.211.103, wobei die tägliche Durchschnittsbesucheranzahl 36.328 war.⁶⁴⁴ Die Mutmaßung des Autors der *London Illustrated News*, dass Lucifers Positionierung durch die Kommission möglicherweise auf „attraction by repulsion“ beruhte,⁶⁴⁵ ist äußerst un schlüssig. Der schöne Engel mit dem wilden Haar, dem melancholischen Blick, dem zarten Gesicht und dem gestählten Körper ist alles andere als abstoßend und auf den ersten Blick auch gar nicht von einem Engel zu unterscheiden. Genau diese Merkmale sind es auch, die den Autor konstatieren lassen, dass der *Lucifero* trotz des offensichtlichen Milton-Bezugs nicht den Satan aus dem Epos darstellte:

640 o.V. 1999, S. 372.

641 Ongaro 1869 S. 140. o.V. 1999, S. 372.

642 o.V. 1999, S. 372.

643 o.V. 1862 I, S. 346.

644 o.V. 1862 II, S. IXf. Krutisch 2001, S. 31f.

645 o.V. 1862 I, S. 346.

„Signor Corti’s version certainly, however, is not sufficiently grand and majestic. The figure is too slight, the features too feminine – neither have the largeness and expression of power of the great leader“⁶⁴⁶

Sowohl Füssli als auch alle anderen bisher besprochenen Künstler würden widersprechen, denn genau so ‚slight‘ und ‚feminine‘ sah Satan im 19. Jahrhundert – gerade in der Skulptur – aus. In der Tat entfernte sich der schöne Satan immer mehr von Miltons Vorlage, da auch er der Zeit angepasst wurde. Er entsprach dem männlichen, romantischen Schönheitsideal des 19. Jahrhunderts, welches androgyner Natur war.

Insgesamt war *Lucifero* 1867 in Paris nicht so auffällig wie in London. Dennoch dürften ihn auf der Ausstellung im Zentrum des Champ de Mars einige von den 15.000.000 Gesamtbesuchern, einschließlich der Händler, Aussteller sowie deren Repräsentanten und Angestellten, gesehen haben.⁶⁴⁷ Die tägliche Besucherzahl lag bei 70.000, von denen ganze 10.000 keine Pariser waren.⁶⁴⁸ Francesco Dall’Ongaro machte ausgiebig für Cortis *Lucifero* Werbung, insbesondere unter dem Gesichtspunkt seiner androgynen Schönheit und Attraktivität:

„Le Lucifer de M. Corti est beau, d’une beauté sinistre, mais qui garde toujours les traces de son origine. Son étonnement, sa frayeur n’ôtent pas à ses traits un je ne sais quoi de divin qui vous frappe et vous charme. Aussi les femmes surtout ne passent jamais devant cette statue sans y jeter un de ces longs regards qui rappellent celui qui perdit notre première mère dans l’Éden.

[...]

En effet, la femme n’avait pas d’excuse, aussi longtemps qu’il s’agissait d’un serpent ; mais si le tentateur avait cette figure-là, ma foi ! je n’ai pas le courage de lancer la première pierre à la femme qui l’aimerait.

M. Corti paraît s’être inspiré de la tradition qui n’accorde pas de sexe aux anges : *neque nubent, neque nubentur* : mais au lieu de suivre l’usage vulgaire qui en ait des éphèbes ambigus [sic], comme les hermaphrodites dont les peintres grecs de la décadence ont peuplé les boudoirs de Pompeï, il a su donner à son Lucifer, la grâce et les charmes de la femme et le développement musculaire d’un athlète. C’est l’homme rehaussé, complété par la femme, un véritable androgyne [...].

Qu’il est beau ce foudroyé avec ses grands yeus [sic] hagards et cette petite bouche étonnée, avec ses ailes et ses cheveux froissés dans l’effroyable chute, mais gardant toutefois le regard hautain et l’assurance d’un être immortel!“⁶⁴⁹

Cortis *Lucifero* ist nicht nur schön, sondern drückt auch eine Form des inneren Leids aus. Der Autor der *London Illustrated News* schreibt:

„Pain (the cause of which is indicated in the fire surging round the rock) – intensely felt yet mastered by superhuman fortitude – is finely expressed in the bent brows, dilated nostrils, gasping mouth, clenched fist, and retracted toes, and above all, in the fearful spasm oft he indrawn abdomen.“⁶⁵⁰

Bei Cortis *Lucifero* haben wir also die altbekannte Verbindung von Schönheit und Leid, auch wenn das Leid hier wirklich nur dezent angedeutet ist und eher wie

646 o.V. 1862 I, S. 346.

647 Berger 1901, S. 44, 46.

648 Berger 1901, S. 46.

649 Ongaro 1869, S. 141f.

650 o.V. 1862 I, S. 346.

Sehnsucht nach dem Himmel beziehungsweise dem Paradies erscheint, eine Sehnsucht, die sicherlich viele Menschen des 19. Jahrhunderts teilten.

4.7. Pollet

Die Figurengruppe *Éloa* (Abb. 51-57) von Joseph-Michelange Pollet, deren Bronzeversion 1863 und deren Marmorversion 1869 im Pariser Salon ausgestellt wurde, zeigt den weiblichen Engel Éloa auf dem Schoß Satans. Die Gruppe basiert auf dem gleichnamigen Gedicht von Alfred de Vigny, in dem sich Éloa in Satan auf Grund von dessen Schönheit und Tragik verliebt. Pollets Skulptur ist die einzige Darstellung Satans, die ihn direkt als Verführer zeigt, wobei dieser Verführung etwas Distanziertes anhaftet. Éloa sieht sehnsuchtsvoll zum Himmel, er sieht traurig nach unten zur Seite in Richtung Hölle, während sein linker Flügel Éloa von hinten umschließt, sein rechter sich aber nach hinten hin öffnet (Abb. 54). Dies verstärkt den Eindruck des Zwiespalts, dem gerade Satan in dieser Konstellation ausgesetzt ist. Trotz der deutlichen Schiefelage wirkt die Figurengruppe allerdings stabil und geschlossen.

Die beiden Protagonisten kommunizieren nicht miteinander. Auch wenn sich ihre Körper einander zuwenden, wenden sich ihre Gesichter voneinander ab. Satan ist verbittert und genießt das Beisammensein mit seiner neuen Braut offenbar nicht. Möglicherweise erinnert Éloa ihn an das, was er im Himmel aufgegeben hat und seine Affäre mit ihr ist vermutlich ein purer Racheakt gegenüber Gott. Satan trägt sie gerade hinab in die Hölle, da Satan nicht sitzt, sondern in der Luft schwebt, was der Bildhauer elegant gelöst hat, indem die Falten von Éloas Drapierung die Skulptur halten und watteartige Wolken den eigentlichen Standfuß der Skulptur bilden. Mit 1,52 m Höhe ist die Skulptur unterlebensgroß und rangiert somit im mittleren Größenfeld über der Statuette. Satan ist erneut als androgyner Schönling in Szene gesetzt. Sein Körperbau ist nur leicht muskulös und er hat sogar recht kleine Hände und Füße. Beide Figuren wirken sehr jung.

Wie zu erwarten, widmete Théophile Gautier der Marmorversion, die eine Szene aus seinem Lieblingsgedicht zeigt, 1869 im *Journal Officiel de l'Empire français* einen recht großen Abschnitt, von dem die bemerkenswertesten Auszüge folgende sind:

„M. Pollet [...] réparait avec *un groupe d'une grande importance* dont le sujet est titré d'Éloa, ce beau poème d'Alfred de Vigny [...]. Éloa, cette ange-femme née d'une larme du Christ, entend du haut du ciel le soupir douloureux que pousse au fond de l'abîme Lucifer, *le plus beau le plus fier des anges déchus. Elle s'attendrit à l'idée de ce malheur éternel qu'elle voudrait consoler*, et peu à peu elle s'avance vers les limites du séjour céleste, attirée par une inéluctable fascination ; elle descend toujours. Désorbitée de Dieux comme un astre errant, elle entre dans un nouveau cercle d'attraction et finit par tomber aux bras de l'ange rebelle. C'est le

moment qu'a choisi le statuaire ; *Lucifer entraîne Éloa, qui ne résiste plus, vers le gouffre sans fond de l'éternelle douleur* [...].

[...] Nous trouvons soulement que la tête du démon, par l'arrangement des cheveux, le caractère des traits et cette expression de *sneer* byronien qui crispe les lèvres, a une *physionomie trop moderne et trop romantique*. Mais peut-être M. Pollet l'a-t-il voulu ainsi pour indiquer que *ce n'est pas là l'antique démon de la Bible, mais un diable d'invention récente et de poésie actuelle. Ces diable-la ressemblent un peu aux Manfred, aux Lara, aux Giaours, comme Éloa rappelle les Gulmare et les Medora.*⁶⁵¹ (Hervorhebung des Autors)

Abgesehen von Satan, der trotz unwiderstehlicher Schönheit, im Abgrund des ewigen Leidens leben muss, weist Gautier, der der Generation der ersten französischen Romantiker angehörte, auf Satans zeitgenössisches Gesicht und Frisur hin. Er könne auch Manfred, Lara oder der Giaour, alles Antihelden Byrons, sein. Pollets Satan sieht genau so aus, wie der junge Romantiker idealerweise aussehen sollte und wollte. Es ist dieselbe Physiognomie, die wir bisher gesehen haben und es ist dieselbe, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch dieselbe bleiben wird. Das wird in dieser Figurengruppe Pollets besonders deutlich, da Satans Physiognomie sehr stark mit der Éloas kontrastiert, da diese ein an der Antike orientiertes, weibliches Einheitsgesicht hat. Das führt uns vorherrschende Geschlechterkonventionen vor Augen. Durch Satans Männlichkeit bestand erst die Möglichkeit, ihn so sehr zu individualisieren.⁶⁵²

4.8. Bellver

Der spanische Bildhauer Ricardo Bellver y Ramón stammte aus einer Bildhauerfamilie, wobei sowohl sein Vater Francisco als auch seine beiden Onkel Mariano und José Bellver y Collazos sowie sein Großvater Francisco und dessen Bruder Pedro Bellver y Llop dieser Profession nachgingen.⁶⁵³ Bellver lernte bei seinem Vater und an der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid.⁶⁵⁴ Der Gewinn des Rompreises 1874 ermöglichte Bellver eine Romreise, die er 1875 antrat.⁶⁵⁵ Während dieses Romaufenthalts entstand 1877 *El Ángel Caído* (Abb. 58-64). Der lebensgroße Satan, welcher gerade auf einen Felsen stürzt, entspricht im Großen und Ganzen den vorher besprochenen, skulpturalen Satanstypen. Er ist schlank-muskulös, hat wallende, mittellange Locken und ein junges, hübsches Gesicht. Auch er hat ein modernes Gesicht, welches trotz der stark zusammengezogenen Augenbrauen und des weit aufgerissenen Mundes (Abb. 63)

651 Gautier 1869. De Vigny, der dem Gedicht zunächst den Titel *Satan* gegeben hatte, hat es in einen Brief an Victor Hugo 1823 selbst als „supérieur à tout ce que j'ai fait“ bezeichnet (Vigny 1823, S. 7).

652 Das heißt nicht, dass es keine individualisierten Frauengesichter gab, allerdings waren diese wesentlich seltener als ihre männlichen Gegenstücke.

653 Hernández 2012, S. 5f, 306.

654 Hernández 2012, S. 7, 304.

655 Martínez de Velasco 1878, S. 203. Hernández 2012, S. 7.

wenig verzerrt wirkt. Die mehrköpfige, phallische Hydra (Abb. 64), die sich um Satans Hüfte, Beine und einen Arm schlingt, betont den Genitalbereich zwischen den weit gespreizten Beinen, der von dem dickeren Part des Schlangenkörpers bedeckt wird und somit als Fremdkörper die Aufmerksamkeit des Betrachters lenkt, insbesondere aus der Ansicht von unten (Abb. 60). Dasselbe gilt für die Rückseite (Abb. 61), wobei Satans Flügel energisch sowohl die Auf- als auch die Abwärtsbewegung des sich windenden Körpers akzentuieren. Nicht nur der Körper an sich ist schön, sondern gerade die gewaltsame Dynamik, die den Körper in eine extreme und offenen Pose bringt, steigert die Attraktivität – ähnlich wie beim *Laokoon* – durch das Spiel der Muskeln, welches für Winckelmann beim *Laokoon* „die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben“ ausdrückt.⁶⁵⁶ Bellvers Satan leidet weniger, scheint sich aber dafür in einer geradezu orgiastischen und widerstrebenden Extase zu winden, die diejenige des *Laokoons* noch um ein vielfaches steigert.

5.

Quoi! il ne tomberait pas! quoi ! il vivrait, il tuerait, il régnerait!

–

Satan, Rebellion, Originalität und Elitismus

Marochetti, Feuchère, Wiertz, J. und G. Geefs, Geerts, Cabanel, Greenough, Stebbins, Corti, Pollet, Bellver, Albano

5.1. Marochetti

Graf Carlo Marochetti, der 1827 das erste Mal im Pariser Salon ausstellte⁶⁵⁷ und somit den *Satan de Milton* von Flatters kannte, zeigte 1831 im Salon seinen Gips *L'ange rebelle*. Die Skulptur, die heute verschollen ist, wurde von Ambrose Tardieu folgendermaßen beschrieben:

„L'Ange rebelle, au moment où l'Éternelle précipite dans l'abîme; Satan menace le ciel en tombant, et brise, dans sa chute, l'arbre auquel il a voulu se retenir. Cette figure est d'une invention toute poétique; l'insuffisance des ailes de l'ange déchu, pour résister à la force divine, est surtout ingénieusement exprimée; bien que négligée dans l'étude de quelques parties, cette composition colossale est d'un bel effet, et donne de belles espérances.“⁶⁵⁸

Diese Beschreibung lässt vermuten, dass die Figur ähnlich wie Bellvers *Ángel Caído* und Flatters' *Satan de Milton* aussah, da auch Marochettis Satan sich im Fall befand und sein Körper voller Anspannung gewesen zu sein scheint.

⁶⁵⁶ Winckelmann 1764, S. 163.

⁶⁵⁷ Janson 1985, S. 89. <http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/work/id/2917>

⁶⁵⁸ Tardieu 1831, S. 265.

1831 war die Salon-Jury den Bildhauern besonders gut gesinnt und man bemühte sich insgesamt um einen inklusiven Salon,⁶⁵⁹ möglicherweise weil es der erste Salon der Julimonarchie war. In diesem Jahr soll die Besucherzahl rund eine Million betragen haben, was bereits darauf hinweist, dass der Salon die wichtigste Frühlingsveranstaltung der Juli-Monarchie werden würde.⁶⁶⁰ Dass die 1830er die Blütezeit der Kunst der *école nouvelle* in Frankreich war, war nicht zuletzt Louis-Philippes Julimonarchie geschuldet. Diese Förderung hatte sogar zur Folge, dass neo-klassizistische Gemälde in den 1830ern nahezu verschwanden, obwohl es in den 1840ern ein erneutes Revival gab.⁶⁶¹ Die nicht explizit neo-klassizistische Skulptur, die erst in den 1830ern im Salon auftauchte, wollte sich insbesondere von Canovas Bildsprache lösen.⁶⁶² Wahrscheinlich geschah dies nicht, weil Canova so klassizistisch war, sondern weil er nach dem französischen Verständnis der Romantik zu kitschig und oberflächlich war. Diese Emanzipation der Skulptur geschah erst etwa ein Jahrzehnt später als die der Malerei.⁶⁶³ Das Jahr 1831 ist hierbei das Geburtsjahr der neuen Schule der Skulptur.⁶⁶⁴ Romantische Skulptur wurde offenbar leichter akzeptiert als romantische Malerei – solange sie nicht hässlich war. In einigen französischen Zeitungen und Zeitschriften wurde die Skulptur als Medium sowohl in den späten 1820ern und den 1830ern als resistent gegen die Kapriren der *école nouvelle* gepriesen.⁶⁶⁵ Ein Grund dafür, dass die Änderungen in der Skulptur als weniger gewaltsam wahrgenommen wurden, ist, dass die Skulptur die alten Sehgewohnheiten nicht zu sehr heraus- und überforderte:

„On comparerait sa manière à celle d’un style qui déroule chaque idée dans l’unité d’une seule phrase, ample, harmonieuse, marquée de larges retours et de solides périodes unies à leur centre comme les membres d’un corps ; tandis que la peinture plus prolixe semble s’étaler au contraire en un discours chargé d’éléments plus multiples, composé comme une chaîne brillante de phrases plus vives, plus courtes, plus frappantes, mais moins entières et moins profondes.“⁶⁶⁶

Allerdings wurde spätestens 1833 wahrgenommen, dass „une école nouvelle y vient relever la vielle, arrivée à cette phase d’une longue existence où la sagesse naît de l’impuissance et la sévérité de la froideur.“⁶⁶⁷ Manche sahen darin bereits den Niedergang der Skulptur:

659 Quideau 2011, S. 154f.

660 Jones 2016, S. 49.

661 Vgl. Wakefield 2007, S. 89.

662 Luc-Benoist 1928, S. 12, 23.

663 Luc-Benoist 1928, S. 23.

664 Luc-Benoist 1928, S. 23.

665 z. B. o.V. 1833. Delécluze 1833. Reynaud 1833, S. 569f. Delécluze 1834.

666 Reynaud 1833, S. 370.

667 Raoul 1833, S. 10.

„Quelques sculpteurs ont voulu, comme nos jeunes peintres, se créer un nouveau système, et substituer au grand style des anciens le goût de la nature dégradée.“⁶⁶⁸

Dieser Aufbruch zu neuen Wegen der Skulptur hängt möglicherweise mit dem *Bataille d’Hernani* zusammen, der am 25. Februar 1830 zu Gunsten der Romantiker, die von Hugos *Preface* zu *Cromwell* inspiriert und angestachelt waren, ausgefochten wurde⁶⁶⁹. Sie alle kampferten vor dem Théâtre-Français, die „jeunes hommes, tous de bonne famille, instruits, bien élevés, fous d’art et de la poésie, ceux-ci écrivains, ceux-là peintres, les uns musiciens, les autres sculpteurs ou architectes, quelques-uns critiques“.⁶⁷⁰

Die in der Salon-Jury vertretenen Instituts-Mitglieder, die selbst Bildhauer waren, waren unter anderem David d’Angers und François Joseph Bosio. Beide vertraten trotz des bereits fortgeschrittenen Alters sehr liberale Ansichten, experimentierten selbst mit romantischen Elementen und schätzten andere Bildhauer, die wir heute als romantisch bezeichnen würden.⁶⁷¹ Gerade David d’Angers war einer der ersten, die die Skulptur in die Moderne lenkten, da er sich, wie an seinen Werken gut nachzuvollziehen ist, wenig um stilistische Konventionen kümmerte. Im *Journal des Artistes* im April 1834 beschrieb Jean-François Farcy eine Hl. Cäcilia von David d’Angers, die sehr gotisch anmutet, denn sie hat „pas d’épaules, pas de corps sous la draperie, pas de pieds dont on voie seulement un orteil“.⁶⁷² Es bahnte sich innerhalb der Skulptur eine Vielfältigkeit der Stile an.

Dabei war eine der Vorlieben der romantischen Bildhauer ein Stil, der sich stark an Mittelalter und Renaissance orientierte. Dieser wurde fast rein von „les aristocrates dilettantes et snobs du clan ultra“ gepflegt.⁶⁷³ Neben Baron Marochetti⁶⁷⁴, der sich gelegentlich auch im Stil des 15. Jahrhunderts kostümierte (*Abb. 65*), gehörten zu dieser Gruppe beispielsweise noch Baron Henri de Triqueti, Félicie de Fauveau, Alfred Émilien O’Hara van Nieuwerkerke, der wiederum Schüler Marochettis war⁶⁷⁵,

668 Pillet 1831, S. 1385.

669 Gautier 1874, S. 100f, 117. Wellek 1966, S. 216, 241.

670 Gautier 1874, S. 101.

671 Luc-Benoist 1928, S. 29. Cooper 1975, S. 12, 14. Es war für die Mitglieder der Salon-Jury allerdings ein recht einheitliches Merkmal, dass sie alle nicht mehr die Jüngsten waren und im 19. Jahrhundert das Durchschnittsalter der Institutsmitglieder bei dreiundfünfzig lag (Boime 1986, S. 4.). Daher macht es durchaus Sinn, dass Préault die Bildhauer der Jury als „reptiles de l’Institut“ bezeichnet hatte (Luc-Benoist 1928, S. 29. Cooper 1975, S. 11). Zu jener Jury gehörten neben den bereits erwähnten Bosio und David d’Angers auch James Pradier, Claude Ramey und Étienne-Jules Ramey (Ramey fils), Nanteuil (Charles-François Lebœuf), Louis Petitot und Jean-Pierre Cortot (Luc-Benoist 1928, S. 29. Cooper 1975, S. 11).

672 o.V. 1834 VIII, S. 252.

673 Husarski 1931, S. 83f.

674 Titulärer Baron des Königreichs Sardinien war Marochetti allerdings erst seit 1837 (Ward-Jackson 2000, S. 178).

675 Ward-Jackson 2000, S. 183.

und der bereits erwähnte Jehan Duseigneur. Marochetti selbst war der Ansicht, dass moderne Skulptur so auszusehen hatte, als ob sie schon uralt wäre.⁶⁷⁶ Es ging also nicht zwangsweise um einen dezidiert neuen Stil, sondern um einen, der möglichst nicht klassizistisch aussah. Der Stil des *juste milieu*, also der Stil, der während der Julimonarchie in Frankreich der Bourgeoisie gefiel, war ein eklektischer Stil, der zwar stilistisch klassizistische Elemente hatte, aber thematisch normalerweise eher romantisch war.⁶⁷⁷ Hier waren natürlicherweise die *Indéterminés* vertreten, die sich keinem Lager explizit zuordnen wollten.⁶⁷⁸ Dieser Eklektizismus wurde laut Delacroix zum französischen Staatsstil,⁶⁷⁹ der ab der Weltausstellung 1855 schließlich die Kunst dominierte.⁶⁸⁰ Es wurden die Stile gemischt, die jeweils dem Geschmack der Künstler oder Auftraggeber gefielen – und vor allen Dingen: Es wurden alle bisher existenten Stile kopiert⁶⁸¹. Außerdem passten manche Künstler den Stil auch dem Werkthema an, wie der Bildhauer Auguste Ottin, der von neo-gotisch, über neo-klassizistisch bis romantisch alle Stile bediente.⁶⁸²

Generell zeichnet sich Marochetti durch barocke Anleihen aus, ohne jedoch tatsächlich barock zu wirken. Obwohl er sehr ausgiebig mit „movement and drama“ – und das in kolossalen Dimensionen – arbeitete, sind Bewegung und Drama bei Marochetti doch eher gediegen und haben etwas von der klassischen ‚noblen Gelassenheit‘.⁶⁸³

Bei den fünf Beispielen der Skulptur der *école moderne* für das Jahr 1831 nennt der Autor des *Journal des Baux-Arts* auch Marochettis *L'Ange rebelle*.⁶⁸⁴ Dies suggeriert, dass das Werk einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben muss. Diese *école moderne* war „d'une nouvelle poétique sans poésie, d'une nouvelle théorie sans règles, des productions telles qu'on n'en vit jamais“.⁶⁸⁵ Der Autor schrieb über das künstlerische Unvermögen der Maler und Bildhauer dieser ‚Gruppe‘, in der es nur wenige wirklich talentierte gegeben hätte.⁶⁸⁶ Und das Schlimmste war, dass die Begeisterung für die *école nouvelle* groß war:

676 Luc-Benoist 1928, S. 118.

677 Boime 1986, S. 10-13. Vgl. Quideau 2011, S. 5.

678 Vgl. Boime 1986, S. 10.

679 Pinget 1986, S. 336.

680 Chaudonneret 2010, S. 16.

681 Vgl. Pinget 1986, S. 336f.

682 Pinget 1986, S. 338.

683 Vgl. Janson 1985, S. 89.

684 F. 1834, S. 1-5. Calderini 1927, S. 13f. Auch von C.J.T. wird Marochetti zur *École Moderne* gezählt (C.J.T. 1836, S. 114).

685 F. 1834, S. 1.

686 F. 1834, S. 1-3.

„Les brochures amies, les journaux, les salons, le ministère, la cour même, tout, jusqu'aux affiches des coins de rue, ont retenti de leurs louanges ou proclamé leurs immenses talents [sic]. Le public émerveillé, stupéfié, abasourdi, le public, bon juge au fond, mais facile aux mystifications quand on ne lui laisse pas le temps de se reconnaître, à cru pendant un moment qu'une nouvelle ère s'était ouverte pour la littérature et les arts ; que tout ce qui avait fait leur gloire depuis cette grande époque de la Renaissance, devait être rejeté ; que les nouveaux venus avaient seuls trouvé le secret du beau et du vrai“⁶⁸⁷

Obwohl diese Begeisterung wieder nachließ, gab noch diejenigen, die „encore sous le joug des romantiques“ waren; in der Skulptur kam der romantische ‚Craze‘ ohnehin erst später, sodass die Skulptur 1834 das „sceptre du romantisme“ innerhalb von drei Jahren an sich gerissen hatte.⁶⁸⁸

Marochetti, der vor allen Dingen in London in den 1850ern Karriere machte, hatte offenbar einen Hang zum Kolossal, was ihm auch der *Punch*, eine der wichtigsten Satirezeitschriften des 19. Jahrhunderts, 1859 attestierte und ihn dabei sogar mit Dr. Frankenstein verglich, da er „monster statuesque experiments all over London“ in einer „gigantic scale“ mache.⁶⁸⁹ Diesen Eindruck des Bedrohlichen, welcher von Marochettis Skulpturen anscheinend ausging, hatte auch M. Ch. Lenormant von *L'Ange rebelle* in seiner Besprechung des Salons von 1831. Er schrieb nur drei Zeilen über das Werk, von denen zwei die Anmerkung sind, dass der Autor keine Zeit hatte, sich das Werk genauer anzusehen. Die letzte Zeile ist allerdings aufschlussreich:

„j'avais trop peur qu'il ne me tombât sur la tête“.⁶⁹⁰

Der Autor Guyot de Fère schrieb 1831 in derselben Zeitschrift, dass „Une statue colossale et élevée semble menacer de tomber sur les curieux du Musée“, womit Marochettis Skulptur gemeint war⁶⁹¹ und sein Kollege Farcy schrieb im *Journal des Artistes* 1832, dass der Engel „effraie les spectateurs qui passent dessous“⁶⁹². Das lässt keinen Zweifel daran, dass sich die Gipsskulptur tatsächlich in irgendeiner Form *über* dem Betrachter befand. Wahrscheinlich war sie auf einem höheren Sockel oder an einer Treppe positioniert. Die gigantischen Ausmaße der Skulptur selbst taten dann ihr Übriges. Farcy bemerkte auch, dass der Engel nicht kopfüber fällt.⁶⁹³

Die Dimensionen von *L'Ange rebelle* liegen vielleicht auch darin begründet, dass Marochetti auf sich aufmerksam machen wollte. Zwar hatte er bereits 1827 ein Werk

687 F. 1834, S. 1-3.

688 F. 1834, S. 1-3.

689 o.V. 1859, S. 20. Dabei waren die Themen Marochettis selbst weniger monsterhaft als die Anzahl der Werke, mit denen Marochetti präsent war. Die Überschrift lautet bezeichnend „Artistic Description of London“ und es geht in dem kurzen Absatz hauptsächlich darum, dass die ganze Stadt Marochettis Atelier ist.

690 Lenormant 1833 I, S. 40.

691 Fère 1831, S. 370.

692 Farcy 1832, S. 261.

693 Farcy 1832, S. 260f.

im Salon präsentiert. Dies ist allerdings anscheinend weitgehend übersehen worden. *L'Ange rebelle* wurde nämlich sowohl in *L'Artiste* als auch dem *Journal des débats* als Debütantenwerk bezeichnet.⁶⁹⁴ Es waren offenbar auch Gerüchte im Umlauf, dass die Skulptur von Amateurshand stamme, wobei A*** die Skulptur für ihre Verwegenheit lobte, obgleich diese im selben Zug auch das größte Manko sei, da ihr die Ausgeglichenheit fehle.⁶⁹⁵ Da das Werk von Delécluze, einem absoluten Verfechter des Neo-Klassizismus, im *Journal des débats* gelobt wurde,⁶⁹⁶ war der Satan anscheinend nicht so verwegen, dass er den gesamten klassizistischen Stilkanon infrage gestellt hätte. Auguste Jal wiederum schätzte die Skulptur als Werk ein, an dem es sowohl einiges zu kritisieren als auch zu loben gab, insgesamt wäre sie allerdings nicht so „grandiose“, wie sie sein sollte.⁶⁹⁷ Er bemängelte die Kraftlosigkeit des Entwurfs, dessen Rundlichkeit und Schwere.⁶⁹⁸ Auch wenn man hier vielleicht an barocke Körperlichkeit denken könnte, erinnert die Skulptur einen Autor des *Journal des beaux-arts et de la littérature* stilistisch an das 15. Jahrhundert.⁶⁹⁹ Dass Marochetti einer der Hauptvertreter des *style troubadour* war, der Historizismus mit neogotischen Elementen verband,⁷⁰⁰ lässt vermuten, dass er sich an Donatello orientierte, dessen Skulptur auch noch spätgotische Elemente aufweist. Jedenfalls war es der *Ange Rebelle*, der Marochetti Aufträge von offizieller Seite einbrachte.⁷⁰¹ Dort war Marochettis Stil schon in den 1830ern äußerst beliebt, sodass der Bürgerkönig Louis-Philippe ihn mit Staatsaufträgen für ein ganzes Jahrzehnt beschäftigte.⁷⁰² 1853 besaß Marochetti, mittlerweile seit 1848 in London, weil er es nicht in die französische Nationalversammlung geschafft hatte, etwa zwanzig Gehilfen in seinem Atelier und hatte laufende Aufträge aus Großbritannien, Paris, Italien und Amerika.⁷⁰³ Besonders bedacht war er auf Aufträge von Adeligen – insbesondere Königshäusern – und Werke, die an öffentlichen Orten dauerhaft zu sehen sein würden.⁷⁰⁴ Dafür nahm er auch geringe Bezahlung in Kauf, die manchmal gerade die Herstellungskosten deckte.⁷⁰⁵ Marochetti wurde im Laufe seines Lebens

694 A***. 1831, S. 246. Delécluze 1831, S. 3.

695 A***. 1831, S. 246.

696 Delécluze 1831, S. 3.

697 Jal 1831, S. 272.

698 Jal 1831, S. 272.

699 C.J.T. 1836, S. 114.

700 Luc-Benoist 1928, S. 18, 108.

701 Calderini 1927, S. 20.

702 Janson 1985, S. 90.

703 Calderini 1927, S. 20. Ward-Jackson 2000, S. 177, 182.

704 Ward-Jackson 2000, S. 178.

705 Ward-Jackson 2000, S. 177f.

zudem Mitglied der Royal Academy of Arts in London und der Accademia di San Luca in Rom.⁷⁰⁶ Marochetti war adelig, reich und verfügte über entsprechende Kontakte in wichtigen Kreisen.⁷⁰⁷

Insgesamt betrachtet zählte Marochetti sich offenbar zur künstlerischen und aristokratischen Elite und war auf ein entsprechend auserlesenes Klientel bedacht. Auch wurde er von jener aristokratischen Elite gefördert. Mit seinem am italienischen Quattrocento orientierten Stil, den er mit barocken Elementen durchsetzte, hatte Marochetti dabei ganz die Vorlieben des aristokratischen Klischee-Künstlers des 19. Jahrhunderts. Er war Mitglied zweier Akademien, seine Kunst allgemein anerkannt und seine Skulpturen bevölkerten bedeutende Teile der westlichen Welt. Er grenzte sich vielleicht von der Bourgeoisie ab, aber gegen das Establishment rebellierte er nicht. Einer seiner Hauptbeiträge zur *école nouvelle* bestand darin, als einer der ersten den skulpturalen Stil des Quattrocento wieder salonfähig zu machen. Vielleicht rebellierte er mit dem *Ange Rebelle* insofern, dass er mit dieser als Debütantenwerk angesehen Skulptur seine Stilvorlieben von Anfang an preisgab.

5.2. Feuchère

Auch Jean-Jacques Feuchère spezialisierte sich auf Kunstwerke im Stil der italienischen Renaissance, obgleich er wesentlich weniger elitär gewesen zu sein scheint als Marochetti, was jedoch nicht heißt, dass er bei der Aristokratie nicht beliebt war – ganz im Gegenteil.

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts veränderte sich insbesondere ab dem Einsetzen der Juli-Monarchie 1830 die Rolle der Bourgeoisie, die sich auf Grund von steigendem monetären Reichtum zu einem ernstzunehmenden Faktor auf dem Kunstmarkt entwickelte.⁷⁰⁸ Zur Bourgeoisie zu gehören war nun im Allgemeinen ein Zeichen von Prestige, denn sogar der König war titulär ein Bürgerkönig und lebte den bourgeoisen ‚Lifestyle‘.⁷⁰⁹ Die Bourgeoisie, die zum Hauptpublikum des Salons avancierte, erwartete, dass die Künstler zur Befriedigung ihres Bedürfnisses nach Kunst bereit standen.⁷¹⁰ Entsprechend des Geschmacks der „collectionneurs“ und der „marchands“ überwogen bei den Gemälden in den 1820ern kleine Genreszenen, die

706 Ward-Jackson 2000, S. 182.

707 Luc-Benoist 1928, S. 31, 108. Vaughan 1998, S. 57, 61.

708 Pelles 1963, S. 43. Vaughan 1998, S. 28.

709 Pelles 1963, S. 43. Vgl. Bénichou 2004 I, S. 312.

710 Easton 1964, S. 73.

sich gut und günstig verkaufen ließen.⁷¹¹ Allerdings wurden auch Landschaften und Gemälde mit literarischen Themen rege gekauft,⁷¹² ein Umstand, der für die Romantiker, die so anti-bourgeois waren, nicht unbedingt nachteilig war. Zudem gab es auch in der Bourgeoisie genügend Individuen, die sich mit Leidenschaft um die Kunst bemühten und Künstler förderten, die nicht der akademischen Linie folgten.⁷¹³ Aber im Vergleich zum restlichen, sich mit der Kunst befassenden Publikum, blieben sie die Minderheit. Louis-Philippe selbst war ein eifriger Kunstförderer, der die Salons regelmäßig frequentierte, wobei ihm sogar unterstellt werden konnte, dass sein Geschmack entweder nicht vorhanden oder sehr undifferenziert war.⁷¹⁴ Sein Geschmack entsprach sicherlich nicht dem, der von der Akademie gefördert wurde. Louis-Philippe vergab sogar öffentliche Aufträge gezielt nicht an vom Institut empfohlene Künstler, was wiederum dazu führte, dass seine Lieblingskünstler vom Salon ausgeschlossen wurden.⁷¹⁵ Öffentliche Aufträge für die unabhängigen Bildhauer gab es dennoch – insbesondere in Hinblick auf die 1840er – kaum, da die Minister laut Künstlermeinung weder Geschmack hatten, noch sich wirklich für Kunst begeistern konnten und außerdem der etablierten Institutsmeinung gehorchten.⁷¹⁶ Die Minister und der Bürgerkönig agierten dabei relativ unabhängig voneinander. Laut Luc-Benoist war die Julirevolution auf lange Sicht für die Skulptur fataler als für die Malerei, da im Verlaufe der 1830er das Jury-System geändert wurde.⁷¹⁷ Die Jury wurde maßgeblich auf die vierte Klasse des Instituts beschränkt, das heißt die der Beaux-Arts, die sich aus Malern, Bildhauern, Architekten, Graveuren und Komponisten zusammensetzte.⁷¹⁸ Nach 1836 konnte in der Julimonarchie, die bis 1848 andauerte, kein unabhängiger Bildhauer mehr im Salon ausstellen.⁷¹⁹ Einige der oft zurückgewiesenen Bildhauer, aber auch viele Maler, hatten allerdings den Vorteil, dass sie direkt von Louis-Philippe oder dessen Familie gefördert wurden, darunter auch Jean-Jacques Feuchère, der unter der Schirmherrschaft von Louis-Philippes Sohn Ferdinand-Philippe, dem Duc d'Orléans, stand.⁷²⁰

711 Chaudonneret 2010, S. 17.

712 Vaughan 1998, S. 28.

713 Vgl. Pelles 1963, S. 43.

714 Luc-Benoist 1928, S. 27. Pelles 1963, S. 28.

715 Mainardi 1987, S. 115.

716 Mirolli 1971, S. 13f.

717 Luc-Benoist 1928, S. 27.

718 Luc-Benoist 1928, S. 29. Jones 2016, S. 48.

719 Luc-Benoist 1928, S. 28.

720 Luc-Benoist 1928, S. 29. Vgl. Fusco 1980 III, S. 266. Boime 1986, S. 13f.

Während in den Salons von 1831 bis 1834 in absteigender Zahl noch die meisten Kleinplastiken von der Jury zur Ausstellung zugelassen wurden, wurden 1835 fast alle abgelehnt, wohl auch, um den kommerziellen Charakter des Salons einzudämmen, der 1827 das erste Mal richtig spürbar war, mit jeder Ausstellung zunahm und es 1838 laut der *Direction des Musées* kaum noch Kunst, sondern nur noch Kommerz gegeben hätte⁷²¹. Dass Feuchère unter diesen Umständen seine Statuette *Satan* (Abb. 66-69) gleich zweimal ausstellen konnte, ist beachtlich.

1834 stellte Feuchère seinen kleinen *Satan* von 1833⁷²² das erste Mal als Gipsmodell im Pariser Salon aus, wobei er im folgenden Jahr dieselbe Skulptur in Bronze ausstellte. In jenem Salon war die Skulptur besser positioniert als sonst. Die Besucher, die über das Vestibül zur Malerei gelangen wollten, mussten vorher die Räumlichkeiten der ausgestellten Skulptur durchschreiten.⁷²³ Sie waren noch nicht übersättigt und konnten sich an einer „art tranquille et incoloré“ erfreuen.⁷²⁴ Das traf allerdings tatsächlich nur zu, falls die Besucher das Museum über das Vestibül betraten. Der Saal, in dem sich die Skulpturen befanden, wurde in *L'artiste* immer noch als äußerst nachteilig beschrieben:

„Relégués dans une salle basse, ouverte à tous les vents, éclairés seulement d'un côté, rangés sur des tablettes comme sur la montre d'un marchand, statues, groupes, bustes, médaillons et bas-reliefs, se trouvent inondés d'une lumière éblouissante sur une face, et de l'autre plongés dans l'ombre. Une température froide et humide en éloigne les visiteurs, qui d'ailleurs ont peine à comprendre des ouvrages autour desquels ils ne peuvent circuler et dont ils ne peuvent saisir tous les aspects. [...] Mais aujourd'hui les femmes, les valétudinaires et les personnages âgés n'osent s'y aventurer. Ceci n'est point une exagération. Un homme qui a conservé une certaine influence parmi les artistes par l'accueil bienveillant qu'ils sont assurés de trouver auprès de lui, à qui la position qu'il a occupée dans les arts fait une loi de connaître tout ce qu'ils produisent de remarquable, M. Gérard enfin ! M. Gérard n'a pas osé aborder une seule fois la salle de sculpture dans tout le cours de l'exposition dernière. Cette salle malencontreuse, placée à une extrémité du Louvre opposée à la galerie de peinture, n'est point aperçue du public qui va au Salon ; il faut avoir une intention bien arrêtée de visiter la sculpture pour l'aller chercher en cet endroit. Aussi n'attirait-elle guère que les passans [sic] qui traversent le guichet de la colonnade et qu'un mouvement machinal de curiosité fait entrer dans cette salle ouverte.“⁷²⁵

Diese Ausstellungssituation erschien einigen Kritikern unangebracht. Man hätte die Skulpturen schließlich auch *im* „double vestibule du Louvre“ ausstellen können.⁷²⁶

Der Zulauf zur Skulpturen-Ausstellung war wahrscheinlich ähnlich schlecht, obwohl es an Besuchern, nämlich der „immense population parisienne et une partie de celles

721 Luc-Benoist 1928, S. 60. Santorius 2007, S. 35. Chaudonneret 2010, S. 18-20. Quideau 2011, S. 352.

722 Die Güsse tragen in ihrer Signatur normalerweise das Jahr 1833 (Leroy-Jay Lemaistre 1991 II, S. 305).

723 W. 1834.

724 W. 1834.

725 B. 1834, S. 64.

726 W. 1834.

des provinces⁷²⁷, nicht mangelte. Allerdings war der Ausstellungsort nicht unbedingt unpassend für Skulpturen mit düsteren Themen, da so gegebenenfalls – je nach Thema – die potenzielle Immersion stieg. Der Autor des *Journal du Commerce* fing die fantastische Stimmung, die gerade die Beziehungen der Skulpturen zueinander erzeugte, in seiner Einleitung zur Skulptur 1834 eindrücklich ein und nannte dabei auch Feuchères *Satan*:

„C’est un curieux aspect que celui que présent cette salle, pour qui est tant soit peu observateur ; c’est le rêve le plus fantastique qui soit sorti du cerveau d’Hoffmann traduit en plâtre et en marbre. Vous y voyez côte à côte les plus antipathiques, les croyances le plus contraires : ici tourne, hurlant, sautant, s’égorgeant, autour de buste de Cuvier, tout une ménagerie d’ours, de lions, de tigres, grands et petits, tandis que tout près de lui sommeille, mollement entendue et gracieusement arrondie sous le plis d’un voile, qui la recouvre à peine, une jeune napolitaine endormie par les chaleurs de midi ; plus loin, c’est l’évangéliste Saint Mathieu écrivant les sublimes paraboles de son maître sur les tablettes qu’un ange soutient ; les regards du saint reposent sur une Léda toute nue qui caresse son amant ailé [...]. Là, Mercure, aux formes nues et déliées, prend son vol près de la pudeur qui baisse la vue et devant les regards d’une Prière et Sainte Cécile qui lorgnent un voisin, Diogène le cynique. Au-dessus de tout cela apparaît la face majestueuse de l’Archange Saint Michel qui terrasse le démon ; et au milieu, perdus dans la foule, c’est Byron qui maudit, Shakespeare entouré des sorcières et leur soufflant une ronde de sabbat, Raphaël rêvant à ses têtes de Vierge, Dante Alighieri qui croit errer dans son enfer ; puis là-bas voyez *un tout petit Satan, malicieux et rusé, qui rumine quelques jongleries en se cachant des ses ailes*. Tout cela, pèle mêle, tourne et se heurte en une danse de carnaval, où les anges figurent avec les démons, pendant qu’autour de la salle se présentent en rond des têtes de tout sens et de tout âge, impossible public qui contemple en silence.“⁷²⁸ (Hervorhebung des Autors)

Nachdenklich in sich zurückgezogen, reflektiert dieser Satan seinen Fall. Seine leicht melierten Drachenflügel schließen sich um seinen Körper wie ein Kokon. Er ist introvertiert und abgeschottet von der Welt. Er hat kleine spitze Zähne, mit denen er auf den Fingernägeln seiner linken Hand kaut. In seinem gepeinigten Gesicht, welches in sich selbst recht attraktiv und fast klassisch wirkt, sind die Augenbrauen stark zusammengezogen (*Abb. 69*). Bis auf wenige Details ist auch dieser Satan rein menschlich. An den Füßen hat er – auch an der Ferse – lange Krallen, die sich am rechten Fuß in den rauen Stein, auf dem Satan sitzt, zu bohren scheinen. Anstatt Haaren trägt er einen reptilienartigen, gewellten Kamm, der bis zum Rücken herunter reicht und zwei leicht gewellte Hörner, die dicht an den Schädel gelegt sind. Zudem ist sein Rücken im Bereich der Wirbelsäule etwas fellig behaart. Der Körpertonus ist, wie bei den anderen Satansdarstellungen auch, schlank muskulös.

Feuchères *Satan* passt durch seinen Hybridcharakter, sowohl in Bezug auf seine menschlich-tierische Form als auch auf den Gesamtstil an sich, zur „renaissance romantique“, bei der nicht das Mittelalter, sondern die Renaissance in den 1830ern als Vorbildepoche dient.⁷²⁹ Von diesem Genre waren Feuchère, aber auch die bereits

727 Farcy 1835, S. 129.

728 o.V. 1834 VII.

729 Vgl. o.V. 1834 II, S. 89. Husarski 1931, S. 95.

erwähnten Bildhauer Préault und Moine Hauptvertreter.⁷³⁰ Husarski zählt sowohl diesen Neo-Renaissance-Stil als auch den neo-gotischen Stil zum „premier Romantisme“, der überwiegend dekorativ war und „qui reste presque purement classiciste comme forme, légèrement sentimental comme expression, avec une infusion insignifiante du n o-gotique et de la n o-renaissance dans le détail“.⁷³¹

Feuchère, der aus einer Bronzeschmiedfamilie stammte und Sohn eines Bildhauers war, stellte 1831 das erste Mal im Salon – ganze fünf Werke – aus und etablierte sich schnell, sowohl als Bildhauer für Skulpturen, die schließlich in Pariser Monumenten verwendet wurden, als auch als Freskenmaler und Goldschmied.⁷³² Er fertigte Radierungen, Stiche und Lithographien an.⁷³³ Zudem belieferte er auch andere Kunsthandwerker und Herausgeber von Serien mit Modellen, die der Renaissance-Ästhetik entsprachen und entweder zu Kleinplastik-Serien wurden oder als Teil dekorativer Gebrauchsgegenstände wie beispielsweise Dosen, Lampen, Aschenbecher, Kerzenhaltern, Schilde, Schmuck oder Pendeluhren Verwendung fanden.⁷³⁴ Auch Baudelaire verwies in seiner Besprechung des Salons von 1846 auf Feuchère als Universalk nstler:

„– comme M. FEUCHÈRE, qui possède le don d’une universalité désespérante : figures colossales, porte-allumettes, motifs d’orf verrie, bustes et bas-reliefs, il est capable de tout.“⁷³⁵

Dabei waren Künstler, Kunsthandwerker und deren Agenten, die Kunst kommerzialisierten, generell „ rudits comme des vaudevillistes et des académiciens; ils mettent à contribution toutes les époques et tous les genres; ils ont approfondi toutes les écoles.“⁷³⁶

In Alexandre Decamps Besprechung des Salons von 1834 erhielt Feuchères *Satan* eine *mention honorable*, inklusive eines Stichs auf der darauffolgenden Seite (Abb. 70):

„Dans tous ces anges et ces d mons, il y a une figure qui incontestablement mérite une attention particulière par le caractère original dont elle est empreinte, par la nouveauté de sa composition et le travail consciencieux avec lequel elle a été rendue, c’est le Satan de M. Feuchères [sic], personnification, pleine de verve et de chaleur, du génie du mal aux prises avec son impuissance.“⁷³⁷

730 Husarski 1931, S. 95.

731 Husarski 1931, S. 97.

732 Luc-Benoist 1928, S. 86f. Funote 3. Fusco 1980 III, S. 266. Leroy-Jay Lemaistre 1991 II, S. 305. Leroy-Jay Lemaistre 1991 III, S. 523.

733 Fusco 1980 III, S. 266.

734 Fusco 1980 III, S. 266. Dion-Tenenbaum 1991, S. 373. Vgl. Leroy-Jay Lemaistre 1991 II, S. 305. Leroy-Jay Lemaistre 1991 III, S. 523.

735 Baudelaire 1868, S. 186.

736 Baudelaire 1868, S. 187.

737 Decamps 1834, S. 74.

Die kleine Statuette hatte dank ihres neuartigen Stils allgemein viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Selbst in der *France Catholique* wurde *Satan* sehr gelobt:

„Nous nous sommes arrêté à regarder un petit Satan assis, enveloppé de ses ailes, méditant, et dont les traits exprimaient de l’ironie et de la méchanceté ; cette étude en plâtre est de M Feuchère, et nous a paru très originale ; l’exécution en est très habile, surtout pour la partie animalisée du démon.“⁷³⁸

Anscheinend rechtfertigte das Thema den Stil, denn wie der Autor des *L’Artiste* zum *Satan* schrieb, wäre der Satan „conçu dans un goût bizarre qui convient parfaitement au sujet“.⁷³⁹ Diese „bizarrerie sans aucune compensation“ wurde in *Le Constitutionnel* allerdings nicht als positiv wahrgenommen.⁷⁴⁰ Feuchères Statuette wich klar von der Norm ab. Die Anschauungen über die Figur gingen allerdings so weit auseinander, dass der *Satan* sogar als pittoresk bezeichnet wurde, wobei auch auf die zeitgenössische Relevanz des Themas eingegangen wurde:

„La manière de M. Feuchère est *pittoresque*, accentuée, incisive. Satan, enveloppé de ses larges ailes de chauve-souris, armé d’ongles crochus, s’offre à nous sous un aspect tout à fait fantastique. La pensée est énergique dans cette figure, il y a de l’enfer dans ce regard, dans ce sourire, dans cette pose réfléchie. Satan médite quelque nouveau crime ; *il brûle, il a froid en même temps*. On lit sur ce visage décharné la haine de l’espèce humaine ; *c’est bien là l’ennui de l’homme* ; il attend sa proie, il craint pourtant qu’elle ne lui échappe, C’est une idée poétique rendue avec beaucoup d’expression.“⁷⁴¹ (Hervorhebung des Autors)

Satan ist voller ‚ennui‘ und seine Gefühle wechseln von einem Extrem ins andere. Und doch überlegt er angestrengt, wie er aus seiner Misere herauskommt, denn aufgegeben hat er seinen Kampf noch nicht. Auch dieser Satan ist trotz seines hybriden Aussehens ein Mensch des 19. Jahrhunderts.

Obwohl die Pose deutlich an Dürers *Melancholia* (Abb. 71) erinnert, von der der Künstler, der ein begeisterter Kunstsammler war, einen Stich besaß⁷⁴², ist *Satan* als Ausdruck von Melancholie in der Skulptur durchaus eine originelle Idee. Ähnlich nachdenkliche gefallene Engel stellte François Édouard Cibot in seinem Gemälde *Anges Déchus* (Abb. 72) dar, welches im Salon von 1833 gezeigt wurde. J. R. machte im *Journal des Artistes* 1835 sogar auf diese Ähnlichkeit aufmerksam.⁷⁴³ H. Trianon stellt in seinem gemeinsam mit A. Annet verfassten *Examen du Salon de 1833* das Gemälde Cibots explizit in die Tradition von Miltons *Paradise Lost*.⁷⁴⁴ Cibots Engel wirken im Gegensatz zu Feuchères *Satan* trotz ihrer vollkommen menschlichen Form sowohl bössartiger als auch hässlicher. Die Hybridelemente hatte Feuchère

738 Saint-Cheron 1834 II, S. 13.

739 o.V. 1834 II, S. 149.

740 W. 1834.

741 o.V. 1834 IV, S. 439.

742 Fusco 1980 IV, S. 266. Leroy-Jay Lemaistre 1991 III, S. 523. Holsten 2007, S. 112. Feuchères Begeisterung für das Sammeln war sogar so groß, dass er oft fast sein ganzes Vermögen in diese Leidenschaft steckte und in Armut starb (Dossier Feuchère).

743 J. R. 1835, S. 248.

744 Trianon 1833, S. 10.

möglicherweise von Delacroix‘ Lithographie *Méphistophélès dans les airs* (Abb. 73) übernommen, die jener im Salon von 1827 gezeigt hatte⁷⁴⁵.

Manche Kritiker fanden das Thema, welches Feuchère gewählt hatte, auf Grund seiner relativen Häufigkeit einfallslos:

„Sa figure de *Satan*, est une fantaisie romantique dont le sujet commence à s’user. On pourrait d’ailleurs contester l’exactitude de la pensée de l’artiste. Qu’est-ce *Satan au repos*, sinon l’opposé de *Satan* ?...“⁷⁴⁶

So ruhig, wie Bruno Galbacio Satan sah, ist er gar nicht, wie auch andere Kritiker bereits bemerkt haben.

Jedenfalls erweckte Feuchère mit *Satan* Aufmerksamkeit und erhielt 1834 sogar eine Medaille zweiter Klasse⁷⁴⁷. Feuchères *Satan* passt in Format und Serienhaftigkeit in die Sparte der kommerziellen Skulptur, die in den 1830ern einen zunehmenden Absatzmarkt fand, auch da sie in der Regel weniger ernst war als die klassizistische, akademische Skulptur⁷⁴⁸. Feuchère vermarktete den *Satan* anscheinend nicht nur als eigenständige Statuette, sondern auch in Kombination mit Möbelstücken. Aus dem Verkauf seines Nachlasses geht nämlich hervor, dass der Künstler selbst eine kleine Pendeluhr mit dem Satan bekrönt besessen hatte.⁷⁴⁹ An Originalität mangelte es Feuchère nicht. Feuchère patinierte beispielsweise als einer der ersten Bildhauer überhaupt seine Bronzen in verschiedenen Farben, wobei dieses Verfahren in den 1840ern schließlich zur Mode wurde.⁷⁵⁰ Diese Originalität war auch einer gewissen Notwendigkeit geschuldet. Denn wenn man, wie im Falle Feuchères, als Bildhauer nicht Schüler der *École des Beaux-Arts* war, führte die Lehre zwangsläufig zu dekorativen Arbeiten, die einem architektonischen Ganzen dienten.⁷⁵¹ Auch während Feuchère im Salon ausstellte, bestand sein Werk eher aus dekorativen Kleinplastiken, die sich kommerziell gut vermarkten ließen. Die kommerzielle Verbreitung ihrer Werke war mittlerweile die einzige Möglichkeit für Bildhauer, sich dauerhaft über Wasser zu halten.⁷⁵² Achille Collas hatte wie Frédéric Sauvage eine mechanische Reduktionstechnik entwickelt, die ohne Abgüsse auskam und die der Gießer Ferdinand Barbedienne 1847 von seinem Freund und Geschäftspartner kaufte, was der Gießerei zu immensem Erfolg verhalf.⁷⁵³ Auch das Aufkommen der

745 Holsten 2007, S. 112. Quideau 2011, S. 268.

746 Galbacio 1834, S. 2.

747 o.V. 1834 III, S. 169.

748 Quideau 2011, S. 345. Sehr erfolgreich war in den 1830ern Dantan-Jeune mit seinen skulpturalen Karikaturen (Quideau 2011, S. 345).

749 Leroy-Jay Lemaistre 1991 II, S. 305.

750 Leroy-Jay Lemaistre 1991 I, S. 285.

751 Milner 1988, S. 72.

752 Luc-Benoist 1928, S. 31.

753 Luc-Benoist 1928, S. 32. Mirolli 1971, S. 23. Cooper 1975, S. 25. Lindsay/ Pingeot/ Rishel 1979,

Galvanoplastik, die bereits 1837 von Moritz von Jacobi erfunden worden war, sowie der Eisenguss spielte bei der Reproduktion von Plastiken eine wichtige Rolle.⁷⁵⁴ Dennoch wurden auch aufwendige und teure Bronzegussverfahren wie das ‚cire perdue‘ wieder aufgenommen.⁷⁵⁵ Insgesamt betrachtet wurden alle bekannten Materialien bedient,⁷⁵⁶ sodass entsprechend alle Preisklassen vertreten waren. Unterdessen wurde offiziellen Künstlern immer noch gegenüber den unabhängigen von der Käuferschaft der Vorzug gegeben.⁷⁵⁷ Feuchère nun war nicht nur besonders produktiv, sondern auch äußerst bekannt und von offizieller Seite anerkannt. Bereits zum Ende der Restaurationszeit in den späten 1820ern und während der Julimonarchie war die Nachfrage nach Kleinbronzen für die Inneneinrichtung stetig gestiegen, besonders nach Renaissance-Vorbild.⁷⁵⁸ Diesen Stil bediente Feuchère gerade bei Werken wie seinem *Raphaël* in Marmor (Abb. 74) und seinem Gipsmodell von Benvenuto Cellini, welche beide 1835 gemeinsam mit dem *Satan* im Pariser Salon ausgestellt wurden. Der *Raphaël* wurde in Gips bereits 1834 zusammen mit dem *Satan* ausgestellt, wobei diese Kombination auch strategischer Natur gewesen sein könnte, da sie Feuchère durch den Kontrast ein „talent varié“⁷⁵⁹ bescheinigte. Ironischerweise posieren allerdings sowohl *Satan* als auch *Raphaël* in einer Denkerpose, wobei wir es hier möglicherweise mit gezieltem Humor von Seiten des Künstlers zu tun haben, zwei so unterschiedliche Denker zusammen zu zeigen. 1835 zeigte Feuchère neben *Satan*, *Raphaël* und *Benvenuto Cellini* auch noch eine *Jeanne D’Arc* in Gips und war damit mit vier Skulpturen im Renaissance-Stil vertreten. Auch 1835 wurde auf Feuchères zumindest angestrebte Vielseitigkeit in Bezug auf diese Kombination hingewiesen:

„M. Feuchère a voulu prouver sa flexibilité de talent, n’ont rien prouvé, si ce n’est que, sans le livret, on ne reconnaît aucun de ces trois personnages. Le Raphaël est une statuette de jeune homme ; assise, enveloppée dans je ne sais quel manteau ; le Cellini est une autre statuette d’homme, portant un vase ciselé ; la Jeanne d’Arc est la première sainte ou la première martyre venue.“⁷⁶⁰

Entgegen dieser Kritik hatte Feuchère allerdings in Maximilien Raoul (Pseudonym von Charles Maurice Le Tellier), der für die Zeitung *Le Cabinet de Lecture* schrieb, einen Verehrer gefunden:

S. 255. Van Lennep 1990 I, S. 57.

754 Luc-Benoist 1928, S. 32. Lindsay/ Pingeot/ Rishel 1979, S. 255. Van Lennep 1990 I, S.57.

755 Luc-Benoist 1928, S. 32.

756 Luc-Benoist 1928, S. 32f.

757 Luc-Benoist 1928, S. 33.

758 Leroy-Jay Lemaistre 1991 I, S. 281.

759 o.V. 1834 I, S. 130.

760 J. R. 1835, S. 249.

„M. Feuchères [sic] est un de ces artistes profonds, chaleureux colorisés et embaumés de poésie comme il est rare d'en rencontrer. Tout ce qu'il fait et marqué au sceau d'une grande et incontestable supériorité.“⁷⁶¹

Dem Erfolg Feuchères nach zu urteilen, war Raoul sicherlich nicht der einzige Verehrer.

Feuchères *Satan* kursierte nicht nur in allen Formen und Größen in unterschiedlichen Ensembles auf dem freien Kunstmarkt, sondern hatte möglicherweise im 19. Jahrhundert auch einen repräsentativen Charakter für den *Ordre de Templier*, da ein Photo von Rosa Bonheur im Ornat des Ordens zusammen mit Feuchères *Satan* (Abb. 75) existiert.⁷⁶² Auch Bismarck ließ sich mit Feuchères *Satan* in seinem Studienzimmer darstellen (Abb. 76). Was auch immer dies im Detail implizieren mag, es ist offensichtlich, dass *Satan* auch bei einigen Politikern und Geheimbünden in Mode war. Elitentauglich schien er damit zu sein.

Die Bronze des *Satan* von 1835 wurde 1900 auf der *Exposition centennale de l'art français* gezeigt,⁷⁶³ was ihre Bedeutung für die französische Kunst des 19. Jahrhunderts unterstreicht. Von Feuchères *Satan* wurde außerdem in den 1850ern eine Vergrößerung angefertigt, wie die Bronzeversion aus dem Los Angeles County Museum of Art zeigt (Abb. 77). In der Literatur wird davon ausgegangen, dass diese Version die einzig bekannte Variante in diesen Ausmaßen darstellt, allerdings existieren zahlreiche kleine Versionen der Bronzefigurine.⁷⁶⁴ In den Auktionen des 20. und 21. Jahrhunderts ist allerdings eine Variante mit 80cm Höhe angeboten worden,⁷⁶⁵ sodass auf alle Fälle ein weiteres Stück in Vergrößerung existiert. Auch ist diese Variante von der Umgestaltung her identisch mit der im Los Angeles County Museum of Art. Die ins Auge fallenden Hauptänderungen bestehen darin, dass *Satan* in der größeren Variante muskulöser ist und sein Gesicht hässlicher gemacht wurde. Wie andere Kleinplastiken, die man heute in vielen verschiedenen Museen immer wieder bestaunen kann, so ist auch Feuchères *Satan* zahlreich in heutigen Museumssammlungen vertreten. Ausgestellt ist er in Paris gleich zweimal, einmal im Louvre und einmal im Musée de la vie romantique, wo er vor einem Gemälde von Ary Scheffer platziert ist, welches Faust und Mephistopheles zeigt. Im Louvre wird die Statuette von zwei Vasen begleitet, an denen sich zwei groteske Teufel festhalten. Zudem befindet sich ein ausgestelltes Exemplar der vergrößerten

761 Raoul 1834, S. 7.

762 Fusco 1980 IV, S. 266, 269 Fußnote 14. Auch wenn die Freimaurer selbst keine Frauen in ihrer Bruderschaft zuließen,

763 Fusco 1980 III, S. 266.

764 Fusco 1980 IV, S. 267.

765 Dossier Feuchère.

Variante, wie bereits angeführt, im Los Angeles County Museum of Art. Weitere Exemplare befinden sich in der Sammlung der Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel, im Musée de la Chartreuse in Douai, in Boulogne-sur-Mer, im Musée Girodet in Montargis, im Van Gogh Museum in Amsterdam und im Musée Thomas Henry in Cherbourg.⁷⁶⁶ Bei der Skulptur in Douai handelt es sich vermutlich um den Guss, der 1835 im Salon ausgestellt wurde.⁷⁶⁷ Außerdem wurde die Statuette im Zeitraum von 1975-2016 von unterschiedlichen Gießern weltweit mindestens dreizehn Mal in Dimensionen von 21-80 cm Höhe auf zahlreichen Auktionen angeboten.⁷⁶⁸

5.3. Wiertz

Da Wiertz, Sprössling der Koninklijke Academie voor Schone Kunsten von Antwerpen, über den Winter 1833/34 in Paris war und in Rom erst am 28 Mai 1834 eintraf⁷⁶⁹, ist anzunehmen, dass Wiertz den Pariser Salon dieses Jahres besuchte, der am 1. März eröffnet wurde. Dort sah er dann vermutlich Feuchères Statuette, die Wiertz Aufmerksamkeit eventuell auf das Thema der gefallenen Engel lenkte.

Antoine Wiertz verkörperte als Extrembeispiel den Künstlertypus des 19. Jahrhunderts, da er genau in die Generation fällt, die in den 1830ern in der rebellischen Blüte ihrer Jugend war. In den *Notes biographiques* von Wiertz' *Oeuvres Littéraires*, wird Wiertz als romantisches Musterbeispiel beschrieben:

„Wiertz avait l'esprit fier, un haut sentiment de l'orgueil humain, le cœur simple et bon. Il allait la persévérance de l'étude, le calme des recherches et cette conscience exigeante qui n'est jamais satisfaite du résultat, à l'enthousiasme, à la passion, à la furie de l'art. Chez lui, le courage patient s'unissant à l'ardeur de la lutte, et la fermeté du dévouement qui eût été jusqu'au martyre, à une susceptibilité qui allait jusqu'au défi, à une impressionnabilité qui le faisait bondir devant les plus petites misères de la vie.“⁷⁷⁰

Diese leidenschaftliche Künstlerlaufbahn schien Wiertz in die Wiege gelegt. Er war ähnlich wie Lawrence bereits früh ein künstlerisches Wunderkind, und zog so die Aufmerksamkeit von Paul de Maibe, Mitglied der belgischen *Second Chambre des États-Généraux*, auf sich, der seine künstlerische Ausbildung in Antwerpen an der Kunstakademie bezahlte.⁷⁷¹ Zudem malte er – wie viele Künstler im 18. und 19. Jahrhundert – Porträts, um Geld zu verdienen.⁷⁷² Seine anderen Gemälde verkaufte Wiertz normalerweise gar nicht, unter anderem da er sich sein immenses Atelier, das

766 Fusco 1980 III, S. 266. Leroy-Jay Lemaistre 1991 II, S. 306. o.V. 1996, S. 222f. Holsten 2007, S. 112 Fußnote 4. Dossier Feuchère.

767 Dossier Feuchère.

768 Dossier Feuchère.

769 Velghe 2005 I, S. 23.

770 Wiertz 1869, S. 519.

771 Wiertz 1869, S. 394f, 397. Brinton 1908, S. 28f. Velghe 2005 I, S. 20.

772 Velghe 2005 I, S. 27.

heutige Musée Wiertz, von 1850 bis 1861 mit einigen seiner Historien Gemälde, darunter auch *Le Combat d'Homère, ou le Patrocle, La Chûte des Anges*, womit *La Révolt des Enfers contre le Ciel* gemeint ist, *Christ au tombeau, Éve* und *Satan*, finanzierte, indem er sie nach seinem Tod dem belgischen Staat vermachte.⁷⁷³ Außerdem unterlag er dem inneren Zwang, die Gemälde ständig überarbeiten zu müssen.⁷⁷⁴ Die extreme materielle Armut, in der er bis zu seinem Tode lebte, schien ihn dabei nicht weiter gestört zu haben.⁷⁷⁵ Er lebte wie besessen nur für die Kunst.⁷⁷⁶ Dabei schuf Wiertz eindruckliche sowie bedrückende Werke, wovon seine Gemälde und Skulpturen heute noch zeugen.

Le Courrier français merkte beim *Patrocle* an, dass Wiertz' Künstlerkollegen das Gemälde enthusiastisch auffassen dürften, da Wiertz mit dem Gemälde eine Experimentierfreudigkeit an den Tag gelegt hätte, die von seiner Originalität zeugen würde.⁷⁷⁷ Diese Originalität ist leicht mit dem Individualismus zu verwechseln, den Wiertz bezeichnenderweise verachtete. In seinem Essay *École Flamande de peinture. Caractères constitutifs de son originalité* (1863), schlägt Wiertz äußerst konservative Töne an:

„L'art aujourd'hui est entré dans une période de décadence ; les bonnes traditions s'oublient, les grands maîtres sont incompris. En vain l'on cherche des routes nouvelles, des principes nouveaux ; on ne produit que de malheureux résultats. À défaut des qualités solides, on vise à l'originalité, une originalité, hélas ! qu'on ne saurait louer. L'extravagance, la fantaisie, le caprice, les modes, tout cela semble remplacer le génie, l'étude et le talent.“⁷⁷⁸

Originalität wurde laut Wiertz völlig falsch verstanden. Dass sich die angehenden belgischen Künstler nicht mehr an Regeln und Traditionen hielten, war für Wiertz verwerflich. Er führt das Thema weiter aus, indem er konkret die Gründe für die Dekadenz benennt, die er in einer Illustration zum Text⁷⁷⁹ als kleine abgefallene Splitter der Spitze einer Pyramide, die er als „Édifce de l'art“ bezeichnet, darstellt. Die drei Ursachen der Dekadenz seien „l'incapacité et de découragement“, „l'amour de la nouveauté“ und schließlich „les caprices de la mode“, wobei Wiertz die Dekadenz nicht wie in Frankreich der Romantik zuordnet, sondern feststellt, dass die zeitgenössischen Künstler sich nicht einmal dieser Schule, die Wiertz sowieso nur für eine vergängliche Modeerscheinung hielt⁷⁸⁰, fest verschreiben wollten, sondern

773 Wiertz 1869, S. 449f, 471, 537. Brinton 1908, S. 29f, 34. Vgl. Van Lennep 1990 III, S. 613. Velghe 2005 I, S. 22. Hier war es wahrscheinlich von Vorteil, dass der damalige Innenminister Belgiens, Charles Rogier, Kunstliebhaber war (Velghe 2005 I, S. 22).

774 Brinton 1908, S. 29f.

775 Wiertz 1869, S. 518. Brinton 1908, S. 30.

776 Brinton 1908, S. 29, 31.

777 Wiertz 1869, S. 417.

778 Wiertz 1869, S. 45.

779 Wiertz 1869, S. 76.

780 Wiertz 1869, S. 76.

nach Belieben ihren Stil wechselten.⁷⁸¹ Unberechenbarkeit ist hier das Schlagwort. Wiertz bezeichnete den zeitgenössischen Eklektizismus als „*peinture grise*“, die sich vor allen Dingen durch technisches Unvermögen auszeichnete, welches wiederum laut Wiertz Ausdruck des eigenen, originellen Stils sein sollte.⁷⁸² Erstaunlicherweise kommt in diesen frustrierten Zeilen eine Geisteshaltung zutage, die bereits James Barry pflegte, nur dass Wiertz mit dem Stil, der alle vereinen soll, offensichtlich denjenigen Rubens‘ meinte. Wie die britischen Historienmaler lamentierte Wiertz die Allgegenwart von Genre-Bildern und die Vernachlässigung der Historienmalerei.⁷⁸³ Der nationale Charakter dieser idealen Schule, die es so leider gegenwärtig nicht gäbe, sei dabei besonders wichtig, was Wiertz auch in anderen seiner Schriften immer wieder anführte.⁷⁸⁴ In seiner Abhandlung *De la peinture en Belgique. Quelques idées sur un nouveau mode d’encouragement, etc.* (1844) gab Wiertz klar zu verstehen, dass er den jungen Künstlern als Direktor der Akademie zur Wahrung ihrer Freiheit und Unabhängigkeit empfehlen würde, sich nicht vom Geld verführen zu lassen.⁷⁸⁵ Das würde dann wahrscheinlich in eine „*peinture indépendante*“ münden, die nach Wiertz Auffassung der Kommerz-Malerei die Stirn bieten würde sowie von allen Anzeichen von Mode und Individualismus befreit wäre.⁷⁸⁶ Wiertz argumentiert hier ganz klar für eine Standardmalerei, die bestimmte Ideale verkörpern sollte. Auch in einer dritten Abhandlung *Peinture Mate. Première partie* von 1859, griff Wiertz das Thema noch einmal im Unterpunkt *L’art aujourd’hui* auf.⁷⁸⁷ Bemerkenswert ist, dass er bereits nach ein paar kürzeren Absätzen eine Grundtendenz für die Gegenwart sieht, die Hazlitts Auffassung diametral gegenüber steht:

„Chaque jour nous sommes étonnés par de nouvelles découvertes, chaque jour la science révèle un mode nouveau, chaque jour l’esprit monte vers des régions inconnues, et toujours nous devenons plus haletants, plus émerveillés, plus étourdis des promesses de l’avenir.“⁷⁸⁸

Diese andauernden Neuigkeiten hatten allerdings dieselbe Wirkung auf die Menschen wie die von Hazlitt konstatierte Fixierung auf die Vergangenheit. Denn auch vor lauter Neuigkeiten kam man nicht zur Ruhe

Wiertz‘ Forderungen und Wünschen zum Trotz weigerte er sich, jemals Mitglied einer Jury oder einer Akademie zu werden, sogar als er „*directeur de l’école*

781 Wiertz 1869, S. 76, 80.

782 Wiertz 1869, S. 79f.

783 Wiertz 1869, S. 81f, 297.

784 Wiertz 1869, S. 80f.

785 Wiertz 1869, S. 299.

786 Wiertz 1869, S. 323.

787 Siehe Wiertz 1869, S. 93-99.

788 Wiertz 1869, S. 94.

d'Anvers“ werden sollte⁷⁸⁹. Das System der Künstlerausbildung schien ihm alles in allem zu suspekt zu sein. Möglicherweise war er sich darüber im Klaren, dass er mit seinem theoretischen Idealismus weniger ausrichten konnte, als mit dem Vorleben dieser Ideale.

Der *Patrocle* sorgte für Wiertz Bekanntheit in Belgien und 1842 stellte er in Brüssel⁷⁹⁰ schließlich ein anderes Kolossalgemälde mit den Ausmaßen 1153 x 793 cm aus, was uns zur Satansthematik zurückführt: *La Révolte des Enfers contre la Ciel* (Abb. 78). Zu *La Révolte des Enfers contre la Ciel* existieren Skizzen, die bereits auf 1827 bis 1828 zu datieren sind⁷⁹¹. Bezeichnenderweise schuf Wiertz das Gemälde 1841 in nur sechs Monaten in der verlassenen Kirche Saint-André in Liège.⁷⁹² Allerdings ist die heutige Version eine erst 1852 seitens des Künstlers völlig retouchierte Variante des ursprünglichen Werkes.⁷⁹³ In diesem überarbeiteten Gemälde winden sich wie beim *Patrocle* nackte Männerkörper, dieses Mal jedoch in der Luft und einem Stil, der Rubens' Ästhetik mit einem Schuss Michelangelo evoziert. Die Körper sind noch verschlungener und sie streben mehr nach oben und nach unten als auseinander. Ein paar Drachen und Schlangen unterstützen die gefallenen Engel in ihrer Revolte gegen den Himmel. Auch sind die Lichteffekte in diesem Gemälde dynamischer als beim *Patrocle*. Als Inspirationsquelle sieht Brita Velghe neben Miltons *Paradise Lost* konkret Rubens' *Fall der Verdammten* (Abb. 79), den Wiertz in der Alten Pinakothek in München auf seiner Rückreise von Italien aus gesehen haben dürfte.⁷⁹⁴

Engel und gefallene Engel sind in Wiertz' Gemälde optisch durch einen Felsvorsprung getrennt, vor dem sich ein schmales, dunkles Wolkenband befindet. Die Engel und die gefallenen Engel unterscheiden sich nur durch ihre Position im Gemälde sowie gelegentlich gefiederte Flügel und ledrige Drachenflügel. Das Gemälde wurde vom Autor des Artikels der *Revue Belge* auch auf seinen Schönheitsgehalt hin kommentiert:

„Ces beautés, elles éclatent de toutes parts, elles frappent l'esprit et exaltent le cœur. Cette grande poésie nous transporte. On pardonne à Corneille une expression hasardée, on admire sa sublimité.“⁷⁹⁵

789 Wiertz 1869, S. 431, 519.

790 C. F. 1842, S. 102.

791 Velghe 2005 I, S. 23.

792 Wiertz 1869, S. 437, 535. Brinton 1908, S. 33. Velghe 2005 I, S. 25.

793 Wiertz 1869, S. 453.

794 Velghe 2005 I, S. 25.

795 C. F. 1842, S. 104.

Der Autor gibt dem Leser klar zu verstehen, dass das Auslösen von Gefühlen das Vermögen eines „bon tableau“ sein solle.⁷⁹⁶ Wiertz‘ „remarquable indépendance de système et de conduite“ wurde vom Autor des Artikels über die *Exposition de Bruxelles* 1842 erkannt und nun nicht mehr als ein Makel angesehen.⁷⁹⁷ Wiertz‘ gewagte Umsetzung von Bildthemen, die von Neidern kritisiert wurde, wird stattdessen sogar verteidigt und der Autor lobt Wiertz in den höchsten Tönen, ja gesteht ihm sogar eine „allure franche“ zu,⁷⁹⁸ was in diesem Kontext als Rebellion ausgelegt werden kann, da der Künstler voll von „fécondité, de puissance et d’éclat“ sei⁷⁹⁹.

Wiertz war durch seine gute Vernetzung im belgischen Staatsapparat sicherlich kein Ausgestoßener, aber seine Lebensweise, die so voller Enthusiasmus, Unzufriedenheit und Kampf war, machte ihn dennoch zu einem mustergültigen Beispiel des idealen Künstler-Genius‘ des 19. Jahrhunderts. Zudem hob er sich durch seine Kunstwerke trotz oder gerade wegen seiner Anleihen bei alten Meistern und antiken Skulpturen von der Künstlermasse ab, indem sich von den Traditionen leiten ließ, ohne sie allerdings zu kopieren.

5.4. J. und G. Geefs

Joseph Geefs‘ *Le génie du mal* (Abb. 30-35) ähnelt Wiertz‘ Satan, was Gesicht und Frisur angeht. Da die Skulptur ursprünglich für die Cathédrale de Saint-Paul in Liège gedacht war, der Stadt, in der Wiertz zwischen 1837 und 1845 ein Atelier hatte⁸⁰⁰, ist es recht wahrscheinlich, dass Joseph Geefs dort in den Kontakt mit Wiertz‘ Interpretation Satans kam. Außerdem war Wiertz Mitschüler von Joseph und Guillaume Geefs im Skulpturenkurs von Jean-Louis van Geel in der Antwerpener Kunstakademie.⁸⁰¹ Joseph Geefs erhielt 1836 von dieser Akademie seinen Prix de Rome für sein Bas-Relief *Job dans la misère visité par trois amis*, ein als sehr romantisch beschriebenes Werk.⁸⁰² Dennoch wurde er als belgischer Thorvaldsen gefeiert.⁸⁰³ Der Rompreis finanzierte Joseph Geefs nicht nur den Aufenthalt in Rom, sondern auch einen erneuten, vermutlich zweijährigen Aufenthalt in Paris, wo er

796 C. F. 1842, S. 107.

797 C. F. 1842, S. 102.

798 C. F. 1842, S. 102.

799 C. F. 1842, S. 102.

800 Vgl. Brinton 1908, S. 33. Philippe 1971, S. 164. Van Lennep 1990 III, S. 613.

801 Marchal 1888, S. 309. Vgl. Marchal 1895, S. 681. Devigne 1958, Spalte 393. Van Lennep 1990 III, S. 613. Valcke 1994, S. 177.

802 Marchal 1888, S. 313. Marchal 1895, S. 673. Orloff 1990, S. 267. Valcke 1990 II, S. 421. Van Lennep 1990 I, S. 54. Valcke 1994, S. 177.

803 Marchal 1895, S. 681f. Van Lennep 1990 I, S. 54.

1838 und 1839 Gipse zu religiösen Themen im Salon ausstellte, darunter *Saint Michel terrassant le démon* und *Saint Georges combattant le dragon*.⁸⁰⁴

Joseph Geefs Satan verkörpert nicht nur wie Wiertz' Satan ein klassisches Schönheitsideal, sondern auch rebellischen Widerstand. Er ist nicht frei von Anspannung, die sich in der Haltung seines linken Arms und seiner geballten linken Faust sowie dem Blick mit den zusammengezogenen Augenbrauen äußert. Er ist gekränkt und denkt über seinen Fall nach. Hierbei ist ganz klar die Parallele zu Feuchères *Satan* zu sehen, auch in Bezug auf das nachdenkliche Sitzmotiv mit den überkreuzten Beinen. Joseph Geefs hatte Feuchères *Statuette* 1834 oder 1835 im Pariser Salon gesehen.⁸⁰⁵ Er war außerdem für die Jahre seines Paris-Aufenthalts beim selben Lehrmeister wie Feuchère und sein älterer Bruder Guillaume, nämlich Étienne-Jules Ramey, der 1832 zum Professor an der École des Beaux-Arts ernannt worden war.⁸⁰⁶ Es verwundert somit keineswegs, dass einige gestalterischen Grundzüge der beiden Satansskulpturen ähnlich sind. Von Verzweiflung ist bei Joseph Geefs *Le génie du mal* keine Spur, obgleich sie bei Feuchère etwas anklingt. Der selbstsichere Satan von Joseph Geefs hält das Diadem und das halbe Zepter aus seiner glorreichen Engelszeit nur beiläufig in der Rechten. Sein Griff ist nicht fest und seine Anspannung scheint sich nicht um den Verlust seiner Privilegien als solches zu beziehen. Weder für den Betrachter noch für Satan selbst fallen diese Attribute sonderlich ins Gewicht. Es geht nicht um den Verlust seines ehemaligen Status', sondern eher um die unmittelbare Enttäuschung der verlorenen Revolution. Sein Fall war unangenehm, stellt aber nicht das Ende dar.

Auch die Ausstellungsgeschichte der Skulptur wollte kein Ende nehmen. Nach der Ausstellung 1842 auf der *Exposition national des Beaux-Arts* in Brüssel mit dem Titel *Le génie du mal*, folgte 1844 der Genter *Salon triennal*, das erste Mal unter dem Titel *L'ange du mal*.⁸⁰⁷ In Gent wurde sogar beim Bankett auf diese Skulptur ein Lobvers vorgetragen⁸⁰⁸:

„Frères, du mal terrassez le génie
Qu'en marbre seul le monstre soit fête
Soutenez vous, guides par l'harmonie
Marchez ensemble à l'immortalité“⁸⁰⁹

804 Marchal 1895, S. 683. Orloff 1990, S. 267. Valcke 1990 II, S. 421.

805 Valcke 1990 II, S. 421. Van Lennep 1990 I, S. 57. Vgl. Van Lennep 1991, S. 53. Vandepitte 2005, S. 109.

806 Marchal 1886, S. 190. Marchal 1888, S. 310. Marchal 1895, S. 678, 681. Bartholeyns 1900, S. 39. Devigne 1958, Spalte 393. Le Normand-Romain 1986 I, S. 28. Valcke 1990 I, S. 415. Valcke 1994, S. 177.

807 Marchal 1888, S. 315. Van Lennep 1990 I, S. 59. Vandepitte 2005, S. 109. Dossier J. Geefs.

808 Van Lennep 1990 I, S. 59.

809 Prudens van Duyse 1844, zitiert in: Van Lennep 1991, S. 54.

Zudem erhielt Joseph in Gent eine Ehrenmedaille für sein Werk.⁸¹⁰ 1862 wurde die Plastik in London auf der *International Exhibition of Industry and Art* als Eigentum des Musée de Bruxelles unter demselben Titel gezeigt und 1880 in Brüssel auf der *Exposition historique de l'Art belge. 1830 – 1880*, nachdem die Skulptur 1864 vom belgischen Staat vom Künstler für das Musée moderne (heute Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) erworben wurde.⁸¹¹ Auch im alltäglichen Museumsbetrieb wurde *Le génie du mal* seit seiner Akquisition 1864 ausgestellt, beispielsweise zweireihig mit anderen Skulpturen in einem großen Saal oder an der Seite eines Ganges zwischen großen Gemälden.⁸¹² Diese Präsenz der Skulptur auf den vielen Ausstellungen weist nicht nur auf ihre Popularität und im Falle der *International Exhibition of Industry and Art* auf ihre staatliche Repräsentationsfunktion hin, sondern zeigt auch, dass in Belgien die Salons die primäre Präsentationsplattform für zeitgenössische Skulptur waren⁸¹³. Joseph Geefs erhielt insgesamt viele erste und zweite Preise auf diesen Ausstellungen.⁸¹⁴ Die Salons wurden mitsamt den dazugehörigen Wettbewerben in Gent, Brüssel, Antwerpen, Liège und Malines von den dort ansässigen *Sociétés des Beaux-Arts* initiiert und organisiert.⁸¹⁵ Sie waren somit weniger zentralisiert als der Pariser Salon.

Wie in Frankreich, emanzipierte sich auch in Belgien die Bourgeoisie als Hauptklientel der Künstler in den 1830ern und förderte die Skulptur, der vor 1830 wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde.⁸¹⁶ Dank der neuen potenziellen Käuferschaft kamen auch in Belgien die Editionen von verkleinerten Original-Skulpturen in vielerlei günstigen und weniger günstigen Materialien auf den Markt.⁸¹⁷ 1833, dem Jahr, in dem Joseph Geefs mit seinem *Adonis* im Salon von Brüssel debütierte und Guillaume Geefs die meiste Aufmerksamkeit auf sich zog, gab es nicht viel Wettbewerb in der Skulptur.⁸¹⁸ Die Skulptur war mit nur 16 Werken von insgesamt 482 vertreten, wobei die Anzahl der ausgestellten Skulpturen rapide anstieg, sodass im Jahr 1836 bei insgesamt 610 ausgestellten Werken 45 Skulpturen präsent waren.⁸¹⁹

810 Van Lennep 1990 I, S. 59. Van Lennep 1991, S. 54.

811 Van Lennep 1991, S. 54. Van Lennep 2001, S. 30. Dossier J. Geefs.

812 Siehe Abb. 7 und 8 in: Van Lennep 1991, S. 54.

813 Bussers 1990, S. 21.

814 Marchal 1888, S. 311f.

815 Marchal 1888, S. 311f. Marchal 1895, S. 675. Bussers 1990, S. 21, 27.

816 Van Lennep 1990 I, S.48, 64. Marechal 2005, S. 18.

817 Van Lennep 1990 I, S.56f.

818 Marchal 1888, S. 311. Van Lennep 1990 I, S. 51f. Valcke 1994, S. 177.

819 Van Lennep 1990 I, S. 51f.

1845 war die Skulptur sogar statt der Malerei das Highlight im Brüssler Salon, da ihr größere Originalität zugesprochen wurde.⁸²⁰

Guillaume und Joseph Geefs suchten auch originelle Wege in der Künstlerausbildung. In Brüssel boten beide ab 1836 gemeinsam in ihrem Atelier einen kostenlosen Kurs in Skulptur nach den von Guillaume Geefs und Gustaf Wappers in Antwerpen an der Akademie entwickelten Methoden an, die weitaus weniger restriktiv waren als das Standard-Curriculum an der Akademie.⁸²¹ Die abgedeckten Bereiche waren dabei Natur- sowie Antikenstudium, Anatomie, Ausdruck und historische Komposition mit dem Fokus auf Praxis anstatt Theorie.⁸²²

Joseph Geefs' *Le génie du Mal* zog das Interesse von einigen hochrangigen Persönlichkeiten auf sich. Nach der Entfernung der Skulptur aus der Cathédrale Saint-Paul, kaufte Willem II. der Niederlande das Original wahrscheinlich 1844 für die gotische Galerie seines Palastes in Den Haag, wobei die Skulptur bei Auflösung dessen Kunstsammlung in den Haag am 19. August 1850 von Joseph Geefs, wahrscheinlich mit dem Kunsthändler Weijmar als Agenten zurückgekauft wurde.⁸²³

Willem II. ließ außerdem eine Reduktion des Werkes anfertigen und zwei Repliken wurden von deutschen Adeligen in Auftrag gegeben, eines 1842 in Marmor von Karl Bernhard von Sachsen-Weimar-Eisenach, welches sich heute im Stadtschloss in Weimar befindet, und eines 1854 in Gips von Bernhard August von Lindenau für die Abguss-Sammlung des Lindenau-Museum.⁸²⁴ Die Weimarer Version befand sich zeitweise sogar im Gobelinzimmer des Weimarer Stadtschlusses, welches auch als Audienzzimmer diente.⁸²⁵ Möglicherweise war das Replik von Anfang an dort platziert, da Ths., Autor des belgischen *Journal des Beaux-Arts*, das Replik 1859 im Stadtschloss bestaunen konnte und die Skulptur als Zeichen des guten Geschmacks von Karl Bernhard wertete.⁸²⁶ Eine ähnliche Funktion erhielt die Originalskulptur

820 Van Lennep 1990 I, S. 60.

821 Valcke 1990 I, S. 415f. Valcke 1990 II, S. 421. Van Lennep 1990 I, S. 54. Dossier Guillaume Geefs.

822 Valcke 1990 I, S. 415.

823 De Redactie 1859, S. 147. Valcke 1990 II, S. 422. Van Lennep 1990 I, S. 57. Van Lennep 1991, S. 54. Van Lennep 2001, S. 30. Dossier J. Geefs. Da die Skulptur vom 30. Juni bis 12. August 1844 auch im Salon von Gent ausgestellt wurde, war sie auf jeden Fall vor diesem Zeitraum aus der Cathédrale Saint-Paul entfernt worden (Vgl. Van Lennep 1991, S. 54). Zudem schreiben *l'Émancipation* am 4. August und *L'Observateur* am 7. August desselben Jahres, dass Willem II diese Skulptur für einen seiner Paläste in Holland gekauft hatte (*L'Émancipation* 4. August 1844, zitiert in: Van Lennep 1991, S. 54).

824 Marchal 1888, S. 316. Valcke 1990 II, S. 422. Van Lennep 1990 I, S. 57. Van Lennep 1991, S. 53f. Dossier J. Geefs. Die Marmorkopie im Stadtschloss Weimar hat die Identnr. 2439, vormals BV Plastik 1960 Nr. 1025

825 Dies belegt eine Fotografie von 1910, in der der *Genie du Mal* in einer Nische aufgestellt ist. Die Reproduktion trägt die Identnummer 359455 der Museumsdatenbank.

826 Ths. 1859, S. 93f.

1950, wo sie für fünfundzwanzig Jahre aus dem Museum entfernt wurde, um das „hôtel du président de la Chambre des représentants“ auszuschmücken.⁸²⁷ Die Skulptur eignete sich wie Feuchères Satan zur Repräsentation der Elite und Ausschmückung ihrer Räumlichkeiten.

1841, ein Jahr vor der Fertigstellung von *Le génie du Mal*, wurde Joseph Geefs als Nachfolger seines Bruders Guillaume zum Professor für Skulptur an die Kunstakademie in Antwerpen berufen und 1842 wurde er Professor für Anatomie an derselben Akademie.⁸²⁸ Er war dort fast für den gesamten Kurs für Bildhauerei in Planung und Ausführung verantwortlich.⁸²⁹ In seinen Lehrveranstaltungen, die auch ausländische Künstler anzogen, waren offenbar alle Künstler willkommen und neben den Grundlagen, nämlich Anatomie und Formenlehre, brachte Joseph Geefs seinen Schülern auch die Praxis näher.⁸³⁰ Dabei verhalf er vielen Schülern, deren freien Ausdruck er förderte, zum Prix de Rome.⁸³¹ Ein dogmatischer Lehrer schien Joseph Geefs nicht gewesen zu sein. Er war auch seit 1846 Mitglied der Académie Royale de Belgique in Brüssel.⁸³² Und obwohl er keine Sitzung verpasste, sprach er – außer wenn es um Kunstfragen ging – anscheinend fast nie, weil er nicht Französisch sprechen wollte.⁸³³ Dies zeigt, wie wichtig ihm seine flämische Identität war. Zudem war er Mitglied der Koninklijke Academie von Antwerpen seit deren Gründung 1852 und Mitglied der Koninklijk Nederlandse Akademie van Wetenschappen der Niederlande.⁸³⁴ 1872 wurde er schließlich Direktor der Antwerpener Kunstakademie.⁸³⁵

Joseph Geefs wurde auch mit allerlei internationalen Ehrungen bedacht. 1882 wurde er Korrespondent der Académie royale des Beaux-Arts am Institut de France.⁸³⁶ 1842 wurde er Ritter des *Ordre de Léopold*, wobei er hier bis 1868 zum Kommandanten aufstieg.⁸³⁷ Er wurde Offizier des *Orden vom Zähringer Löwen* in Baden, Ritter des *Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Villa Viçosa* (Orden unserer Lieben Frau)

827 Van Lennep 2001, S. 30.

828 De Redaktie 1859, S. 148. Marchal 1895, S. 682. Devigne 1958, Spalte 395. Valcke 1990 I, S. 415. Valcke 1994, S. 177.

829 Orloff 1990, S. 260 Tabelle. Bis auf Historische Komposition, die von Nicaise De Keyser übernommen wurde, war Joseph Geefs für die folgenden Aspekte Kursleiter: Modellierung nach dem lebenden Modell, nach der Statue, nach dem Torso, nach dem Bas-Relief, nach der Büste und Anatomie (Orloff 1990, S. 260).

830 Marchal 1888, S. 342.

831 Marchal 1888, S. 342.

832 Marchal 1888, S. 333. Van Lennep 1991, S. 54. Valcke 1994, S. 178.

833 Marchal 1888, S. 333. Van Lennep 1991, S. 54. Vgl. Valcke 1994, S. 178.

834 Valcke 1994, S. 178.

835 Valcke 1994, S. 178.

836 Marchal 1888, S. 338. Valcke 1994, S. 178.

837 Marchal 1888, S. 338.

in Portugal, Offizier des *Orde van de Eikenkroon* (Orden der Eichenkrone) durch Willem II. der Niederlande und schließlich Kommandant des *Hausorden vom Weißen Falken* durch den Großherzog von Sachsen-Weimar, in diesem Falle nicht für ein bestimmtes Kunstwerk, sondern für seinen Anatomiekurs *L'anatomie pittoresque de l'homme*.⁸³⁸ 1841 erhielt er im Pariser Salon eine Goldmedaille für *L'orpheline du pêcheur*.⁸³⁹

Auch Josephs Bruder Guillaume, dessen Satan in Kapitel 6 unter dem Aspekt der Niederlage behandelt wird, war ein Künstler mit zahllosen Auszeichnungen. Zunächst war der einzige Bildhauer mit Titel „statuaire du Roi“, womit er als persönlicher Bildhauer Léopolds I. von Belgien ausgewiesen wurde.⁸⁴⁰ Er war Mitglied der Académie royale de Belgique, gehörte zur akademischen Körperschaft der Koninklijke Academie von Antwerpen, war seit 1850 vor seinem Bruder Korrespondent des Institut de France und wurde von Louis-Philippe zum Ritter der *Légion d'honneur* ernannt; des weiteren erhielt er 1851 den Ritter-Verdienstorden der bayerischen Krone und war Mitglied des bayerischen *Orden vom Heiligen Michael*; seit 1859 war Guillaume Ritter des *Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Villa Viçosa* (Orden unserer Lieben Frau) in Portugal.⁸⁴¹ Zudem war er von 1852 bis 1861 Bürgermeister der Gemeinde Schaebeek, heute ein Stadtteil Brüssels.⁸⁴² Im *Ordre de Léopold* schaffte er es vom Ritter 1836 sogar bis zum Groß-Offizier 1881 für seine Skulpturen zur Ehre der belgischen Krone.⁸⁴³

Beide Geefs-Brüder förderten zwar eine nationale belgische Kunst, die sich vom Neo-Klassizismus abwandte, allerdings war die Motivation dabei mutmaßlich nicht persönliche Freiheit, sondern Glorifizierung des belgischen Nationalstaates. Offenbar stellt Joseph Geefs *Le génie du mal* hier einen passenden Repräsentanten des belgischen Nationalstils dar. Er hat zwar einen rebellischen Ausdruck, aber gegen wen oder was rebelliert er im übertragenen Sinne? In der Kirche gegen Gott? Seine Inszenierung als Heiliger in erhöhter und exponierter Position, die in Kapitel 4 bereits beschrieben wurde, ist äußerst seltsam. Wieso war die Skulptur überhaupt Programm einer Kirche und warum wurde sie zunächst angenommen? Ein souveräner Satan der seine Rache auf der Rückseite einer Kanzel plant, ist durchaus

838 Marchal 1888, S. 339.

839 Marchal 1888, S. 339.

840 Van Lennep 1990 I, S. 52. Vandepitte 2005, S. 109.

841 o.V. 1883, S. 11. Marchal 1886, S. 219, 221. Valcke 1990 I, S. 416. Bei Antritt der Präsidentschaft der Académie Royale hielt Guillaume Geefs den Vortrag „sur le beau dans les arts et principalement en sculpture“ (Marchal 1886, S. 219).

842 Marchal 1886, S. 219f.

843 Marchal 1886, S. 221.

originell, aber nicht ganz nachvollziehbar. *Le génie du mal* ist durch seine introvertierte Pose viel stärker von seiner Rolle als Gegenspieler entbunden als in anderen Darstellungen. Er kommuniziert vorwiegend mit sich, nicht mit Gott. Wenn man ihn allerdings auf seinem alten Platz in der Kanzel imaginiert, kommuniziert er auch mit seinen Betrachtern, die etwas zu ihm aufblicken. Auch wenn er vielleicht kein Heiliger ist, so ist er als irdischer Rebell – oder gar Souverän – ein Vorbild für sein Publikum. Der Hauptgrund seiner Beliebtheit allerdings war sicherlich seine Schönheit.

5.5. Geerts

Auch Karel Hendrik Geerts positionierte einen Satan im Kirchenraum als Bestandteil der Kanzel, nämlich der Cathédrale Saint-Aubain in Namur. Geerts, der wie die Geefs-Brüder Akademieprofessor war, in diesem Fall seit 1834 für Modellieren und Skulptur in Leuven, profilierte sich vor allen Dingen in der religiösen Holzbildhauerei, für die er 1842 eine eigene Schule gründete; er war aber auch als Architekt tätig.⁸⁴⁴ Sein Stil inkorporierte die Neo-Gotik, die Neo-Renaissance und den Neo-Barock.⁸⁴⁵ Sein Erfolg mit dem neo-gotischen Stil reichte dabei neben Belgien von Großbritannien über die Niederlande, Frankreich und Deutschland bis nach Russland und sogar Nord-Amerika.⁸⁴⁶ Wie Guillaume Geefs war auch Geerts der Bildhauer des Königs, allerdings des Königs der Niederlande. Er war wie Joseph Geefs Schüler von Guillaume Geefs an der Kunstakademie von Antwerpen.⁸⁴⁷

Die Kanzel von Saint-Aubain in Namur von 1848⁸⁴⁸ ist zwischen zwei Pfeilern positioniert (*Abb. 80*), genauer zwischen dem dritten und vierten Pfeiler rechts, wenn man die Kirche betritt. Während die Kanzel in Liège wie ein gotischer Turm wirkt, ist die Kanzel von Geerts dem allgemeinen Kirchenbild entsprechend im leichteren Rokoko-Stil gehalten. Die Kanzel ist vollständig aus Holz geschnitzt, wobei die Hauptfigurengruppe eine Mischung aus Intervention und Segnung darstellt (*Abb. 81*). Die kniende Figur rechts ist die Stadt Namur selbst, die eine Krone aus Mauersteinen trägt und das Stadtwappen vor ihrem linken Knie hält. Die segnende oder intervenierende Figur ist eine bekrönte Heilige, die Edmond Marchal als „la Vierge“, also Maria, bezeichnete, die den Schwertthieb des *Génie du Mal* verhindere⁸⁴⁹ (*Abb.*

844 Marchal 1895, S. 690f. Valcke 1990 III, S. 424.

845 Valcke 1990 III, S. 424.

846 Marchal 1895, S. 691. Valcke 1990 III, S. 424.

847 Marchal 1886, S. 223. Devigne 1958, Spalte 400. Valcke 1990 I, S. 415. Valcke 1994, S. 177.

848 Valcke 1990 III, S. 424.

849 Marchal 1895, S. 692.

82). Seine Rolle ist hier im Gegensatz zur Darstellung von Joseph Geefs klar. Der nur mit einer Drapierung bekleidetet Satan schwebt hinter der zentralen Säule der Kanzel und erhebt mit der Linken sein Flammenschwert, mit dem er versucht, die Personifikation der Stadt anzugreifen. In der Rechten hält er Flammen, die ikonographisch den Darstellungen von Jupiters Blitzen entsprechen (Abb. 83). Das Gesamtensemble der drei Figuren wirkt wie eine Mischung aus Neo-Klassizismus, Neo-Gotik und Neo-Renaissance. Die beiden Frauen haben deutlich sichtbare Körper unter ihren langen Kleidern, wohingegen der sehr schlanke Körper Satans fast völlig entblößt ist. Er entspricht vom Typ dem Satan Wiertz' und der beiden Geefs-Brüder, erinnert aber gerade vom zarten Körpertypus her an Andrea del Verocchios *David* aus der Renaissance, wohingegen Wiertz und die Geefs-Brüder einen klassizistischen Körper bevorzugten. In dieser Skulpturengruppe steht Satan nicht für sich und seine Rolle ist traditionell. Auch dieser Satans-Typ ist es mittlerweile.

5.6. Cabanel

Cabanel fühlte sich offenbar von der bereits zitierten Kritik der Jury zu seinem *L'Ange déchu* (Abb. 42) angegriffen. Das war nicht sein erstes Gemälde, was eher schlechte Kritiken erntete. Cabanel war allerdings in der privilegierten Lage, von Alfred Bruyas, einem reichen, bürgerlichen Kunstmäzen, der wie Cabanel aus Montpellier stammte, unterstützt zu werden, wobei er ausdrücklich die Experimentierfreudigkeit des jungen Cabanel unterstützte und schließlich ein enger Freund dessen wurde.⁸⁵⁰ Cabanel reagierte folgendermaßen in einem Brief an seinen Freund und Mäzen Bruyas auf die Jury-Kritik:

„Voilà le prix de tant de peine que je me suis donné pour ne pas faire un travail ordinaire. Enfin je suis pour eux maintenant une espèce de renégat de leur école.“⁸⁵¹

Cabanel war hier der Auffassung, dass seine Originalität nicht gewürdigt wurde. Zudem hatte er sich anscheinend vom vorgegebenen akademischen Pfad entfernt.

Auch schilderte Cabanel Bruyas 1847 in Hinblick auf den *Ange déchu* die Zerrissenheit zwischen seiner ‚guten‘ und seiner ‚bösen‘ Seite:

„Je mets en scène deux natures, deux races, l'une inexorablement vouée, prédestinée au mal et au malheur, enfin à tomber ; tandis que l'autre chaste et pure s'élève radieusement vers Dieu en le glorifiant. Or, le principal motif de mon tableau est le génie du mal, Satan ! sur qui jadis, Dieu s'était complu à répandre les grâces de la beauté divine ; aujourd'hui puissance brisée courbant la tête devant son créateur et maître, de qui il avait osé se faire rival. Il cache la honte de sa défaite cependant, toujours fier, désespéré, vindicatif. On voit dans le fond du tableau, qui parcourant l'espace, une légion d'anges se berçant dans les airs avec bonheur et ravissement en chantant la gloire de Dieu. Cette opposition du bonheur qui rappelle à Satan sa splendeur

850 Hilaire 2010, S. 25f. Amic 2010 I, S. 89. Bruyas unterstützte auch Gustave Courbet, der sich in Wanderkleidung bei einem Treffen mit Alfred Bruyas malte. Bei dem Gemälde handelt es sich um *Le Rencontre*, 1854, welches sich wie viele Gemälde Cabanels auch im Musée Fabre befindet.

851 Cabanel 6. November 1848, zitiert in: Amic 2010 I, S. 96 und Amic 2010 II, S. 152.

passée est à peu près le sujet du tableau. Le tout m'offre des incidences assez poétiques à rendre.“⁸⁵²

Dieser Gegensatz zwischen Gut und Böse ist auf dem Gemälde jedoch sehr unausgeglichen. Es geht um Satan und um niemand anderen. Die Engel im Himmel, die wie Staffage wirken, interessieren Satan nicht. Auch ist er anscheinend trotz der Träne im rechten Auge über den Sturz hinweggekommen.

Cabanel war ebenfalls kein für immer gestürzter Künstler. Der Ruhm, den er zu Lebzeiten erfuhr, ist nicht zu verachten, denn er wurde vielfach im Pariser Salon geehrt.⁸⁵³ Zudem war er nicht nur Mitglied des Instituts, sondern seit 1863 auch Professor an der École des Beaux-Arts.⁸⁵⁴ Gerade für Künstler bedeutete die Mitgliedschaft ungeheures Prestige, wobei der Einfluss, den das Institut als Teil der Académie des Beaux-Arts im Bereich der Ausstellungen, der Lehre und der Anerkennung von Kunst hatte, enorm war, beispielsweise indem Lehrer für die École des Beaux-Arts festgelegt wurden und darüber entschieden wurde, wer den Prix de Rome erhielt.⁸⁵⁵ Obwohl Cabanel sozusagen vom Establishment aufgesogen wurde, übte er einen mäßigenden Einfluss in Sachen Strenge gerade in der Lehre aus, da er die Individualität des Ausdrucks seiner Schüler respektierte.⁸⁵⁶ Seit den 1880ern war er außerdem der beliebteste Privatlehrer bei den angehenden Malern.⁸⁵⁷

Als Cabanel selbst noch angehender Maler war, stellte der *Ange déchû* ein Werk dar, mit dem er sich identifizierte und was tatsächlich an seine damalige Situation als Künstler gekoppelt war. Er wollte sich als besonders origineller Maler beweisen, wobei eben jener Umstand seine Rebellion darstellte.

5.7. Greenough

Greenoughs *Lucifer* (Abb. 43), der sich primär durch seine Büstenform von den anderen Satansdarstellungen unterscheidet, war Greenoughs „highest effort in that line“, wobei diese Aussage nicht nur auf Idealbüsten sondern auch auf miltonsche oder literarische Themen bezogen sein könnte.⁸⁵⁸ Die Entstehung der Satansbüste, die auf 1841 bis 1843 datiert wird, fällt in die Zeit, in der Greenough dank seiner erst kürzlich reichen Heirat 1837 zunächst von seinen generellen Geldsorgen befreit war,

852 Cabanel 20. Dezember 1847, zitiert in: Amic 2010 II, S. 149.

853 Milner 1988, S. 18.

854 Le Normand-Romain 1986 I, S. 28. Milner 1988, S. 9, 18. Hilaire 2010, S. 30. Der Anlass dieser Mitgliedschaft und Berufung war Cabanels großer Erfolg mit dem Gemälde *Naissance de Vénus* im Salon de Paris 1863.

855 Le Normand-Romain 1986 I, S. 28. Milner 1988, S. 9.

856 Milner 1988, S. 18.

857 Milner 1988, S. 25.

858 Greenough 1843, S. 152. Wright 1963, S. 216. Headley 2000, S. 148.

sodass er sich nun mehr auf Ideal-Skulpturen konzentrieren konnte, die durch sein Interesse anstatt seine Geldnot motiviert waren.⁸⁵⁹ Die Büste Satans ist eines der aus Interesse entstandenen Idealwerke, wobei Greenough die Büste Zeit seines Lebens behielt und sie erst 1895 von Greenoughs Sohn der Boston Public Library geschenkt wurde.⁸⁶⁰ Diese Arbeit an Ideal-Skulpturen war dem Bildhauer gerade in seinen ersten Jahren in Florenz nicht möglich, in denen er sich einen mit einer „full-sized work“ einen Namen machen wollte, um zu einem der „American ‚Old Masters““ zu werden.⁸⁶¹ Bereits 1839 wurde Greenough von George Calverts als produktivster Bildhauer seit Canova bezeichnet und plante eine Gesamtausgabe seiner bisherigen Werke in Form von Stichen, die im Abonnement zu erwerben waren.⁸⁶² Dabei wollte er die Stiche mit selbst verfassten Gedichten begleiten.⁸⁶³

Greenough hatte neben dem Interesse an der Dichtung zahlreiche Charakterzüge, die ihn als typischen Künstler des 19. Jahrhunderts erscheinen lassen. Er wies zeitlebens sehr extreme und plötzliche Stimmungsschwankungen auf, die man heutzutage als manisch-depressiv bezeichnen würde.⁸⁶⁴ Außerdem war er „all the more sensitive to petty criticism and ready to regard himself as martyred by it“, ein Umstand, der sich besonders in Bezug auf seine lebensgroße Statue von George Washington nach dem Vorbild von Phidias‘ Zeus manifestiert hatte.⁸⁶⁵ Die Parallelen zu Wiertz sind unübersehbar. In seinen *Fragments* schreibt Greenough über die Problematik der harschen Kritiker:

„I am afraid that some of our critics, with their stern claims and terrible law, have swallowed more of the east wind than is good for the liver. They may do harm with this reign of terror. Boys of genius are sprouting in every direction, by all accounts. Why scare them in this way?“⁸⁶⁶

Anscheinend unterschieden sich die amerikanischen Kritiker nicht maßgeblich von den französischen. Greenough kritisierte nicht nur wie Wiertz Kritiker, sondern schätzte Moden im Allgemeinen ähnlich wie Wiertz ein:

„I regard the Fashion as the instinctive effort I stationary to pass itself off for progress: its embellishment exhibits the rhythm of organization, without the capacity for action; so the fashion boasts the sensuous phenomena of progress without any real advance. The one and the other are, I believe, opiates, intended to quell and lull the wholesome demands of nature, and of the author of nature. [...] I regard it [fashion] as a uniform, with which thinking humanity

859 Vgl. Wright 1963, S. 199, 214. Vgl. Farrand Thorp 1965, S. 64. Vgl. Saunders 1999, S. 28, 32f. Greenough musste sich regelmäßig Geld leihen, da die Ausgaben, die er durch die Bildhauerei hatte, die Einnahmen meist überstiegen (vgl. Saunders 1999, S. 33).

860 Saunders 1999, S. 73f.

861 Wright 1963, S. 77.

862 Wright 1963, S.203.

863 Wright 1963, S.203.

864 Wright 1963, S. 47f.

865 Wright 1963, S. 135f.

866 Greenough 1853 III, S. 200.

cripples its gait, in the vain hope that the unthinking may keep up with itself. It is a result of the desperate effort to make a distinction out of nothing, and is only driven from change to change, because nothing is a fruit that grows in the reach of all.⁸⁶⁷

Greenough selbst war jedoch dafür verantwortlich, Skulpturen von amerikanischen Bildhauern in Nord-Amerika in Mode zu bringen. Er wurde von einigen als erster amerikanischer Bildhauer überhaupt bezeichnet, wobei dieser Titel auch anderen wie Shem Drowne, Patience Wright oder William Rush zugesprochen wird⁸⁶⁸. Allerdings war Greenough sicherlich der Erste, der tatsächlich in Amerika als Bildhauer im Sinne von Künstler gesehen wurde und dabei sein Leben ganz der Bildhauerei widmete, wobei diese in Amerika gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht anzunähernd so populär war wie in Europa.⁸⁶⁹

Trotz der allgemein Auffassung, dass Greenough ein neo-klassizistischer Bildhauer sei, war sein eigener Kunstgeschmack breit gefächert und er stand dem Neo-Klassizismus als System offenbar kritisch gegenüber. Er schätzte Veronese, Cellini, Van Dyck, Hogarth sowie Bronzino und fand Jacques-Louis Davids griechische Idealfiguren mit französischem Touch „nauseous“.⁸⁷⁰ Greenough war dennoch einer der wenigen amerikanischen Bildhauer, dessen Stil „heroic and severe“ war, während seine Kollegen eher zum „feminine and the graceful“ tendierten.⁸⁷¹ Aber auch Greenough hatte Episoden, wo sein Stil nicht so ‚clear-cut‘ war. Der *Lucifer* beispielsweise hat zwar einen strengen Blick, aber er ist gleichzeitig ‚feminine‘ und ‚graceful‘. Dass Greenough nicht an Kategorisierungen interessiert war, zeigen auch andere seiner Vorlieben und Meinungen. Greenoughs absoluter Held war John Flaxman und gerade dessen puristisch neo-klassizistische Illustrationen waren für ihn das Non-Plus-Ultra.⁸⁷² Interessanterweise benutzte Greenough bei seinen Lobreden Ausdrücke, die Flaxman geradezu romantisch erscheinen lassen. Flaxman habe eine „divine imagination“, „poetry of expression, exquisite feeling and beautiful composition“.⁸⁷³ Außerdem kreidete Greenough Winckelmann nach Durchschreiten des „labyrinth of his dogma“ an, dass er „rather imposed his own feelings and taste than struck and laid bare foundations of truth“.⁸⁷⁴ Greenough lobte aber auch wie Winckelmann den *Laokoon*, fokussiert sich aber auf andere Gesichtspunkte, um

867 Greenough 1853 I, S. 188, 190.

868 Taft 1903, S. 15, 20f. Craven 1968, S. 100. Gerdts 1973, S. 11f.

869 Taft 1903, S. 6, 38. Wright 1963, S. 25. Craven 1968, S. 100. Vgl. Gerdts 1973, S. 11. Vgl. Saunders 1999, S. 32.

870 Wright 1963, S. 91, 218.

871 Wright 1963, S. 213f.

872 Headley 2000, S. 144, 146.

873 Horatio Greenough, zitiert in: Headley 2000, S. 146.

874 Greenough 1853 II, S. 193.

andere allgemeine Merkmale von antiker Skulptur zu erörtern. Der antike Bildhauer nämlich „avoids *small facts* that he may fasten your eye upon *great truth*“.⁸⁷⁵ Greenoughs Fokus lag auf simpler Klarheit, was wiederum ein typisches Merkmal für den Neo-Klassizismus ist. Außerdem betonte er die Wichtigkeit der Nacktheit des *Laokoon* als Skulptur, weil „[t]he first postulate of sculpture in its essence is that the veil of convention be rent“ – angezogen sei Laokoon „the subject [...] for a painter“.⁸⁷⁶ Bemerkenswert ist, dass Greenough wie Winckelmann die Freude des Betrachters am Leid festhielt:

„In the group of the Laocoön we never weary of admiring the palpitating agony of the father, the helpless struggles of the sons.“⁸⁷⁷

In seinem Aufsatz *American Architecture* gab Greenough eine Art Erklärung dafür:

„Conceiving destruction to be a normal element in the system of nature equally with production, we have used the word beauty in connection with it.“⁸⁷⁸

Obwohl der Niedergang von jemand oder etwas solch einen ästhetischen Reiz hat, sorgte Greenough als Vorbild für andere Nord-AmerikanerInnen mit seinem Aufbruch nach Italien für den Aufbau einer ganzen Riege von nordamerikanischen Bildhauern und Bildhauerinnen, die sich in Italien niederließen. Der Grund, warum die amerikanischen BildhauerInnen nun nach Italien pilgerten, war allerdings nicht primär die Aussicht auf Lehre bei bestimmten Meistern, sondern die Fülle an hochkarätigen Kunstwerken von der Antike bis zur Gegenwart zum Studium sowie der günstige Marmor und die ausgezeichneten Kunsthandwerker, die die Konzeption des Künstlers in Marmor ausführten.⁸⁷⁹ Gerade die Ausführung der Marmorskulpturen durch Handwerker, bei welcher der Künstler selbst der Skulptur – wenn überhaupt – meist buchstäblich nur den letzten Schliff gab, war von enormer Bedeutung für die KünstlerInnen in Bezug auf Körperkraft – gerade bei den Bildhauerinnen.⁸⁸⁰ Die Facharbeiter machten es auch überhaupt erst möglich, eine große Menge Marmorskulpturen, sowohl Originale, das heißt Erstauführungen als auch Repliken derselben auf den Markt zu bringen, da die Künstler solch eine große Anzahl niemals in der Zeit, in der sie tätig waren, hätten ausführen können.⁸⁸¹

Auch einer von Greenoughs Hauptgründen für die langen Aufenthalte in Italien waren neben der ruhigen Lebensweise die Handwerker, deren Wert er vor allen

875 Greenough 1947, S. 34.

876 Greenough 1947, S. 34.

877 Greenough 1947, S. 33.

878 Greenough 1947, S. 60.

879 Farrand Thorp 1965, S. 14. Wright 1963, S. 26. Craven 1968, S. 102. Gerdtts 1973, S. 17f. Saunders 1999, S. 32f.

880 Farrand Thorp 1965, S. 87. Gerdtts 1973, S. 18.

881 Farrand Thorp 1965, S. 87. Gerdtts 1973, S. 18.

Dingen wahrscheinlich spätestens dann erkannte, als er seine *Chanting Cherubs* zu Anfang seiner Karriere komplett selbst aus Marmor gehauen hatte.⁸⁸² Dennoch war Greenough einer der wenigen Bildhauer, die meist nur die grobe Arbeit von den Handwerkern ausführen ließen und sich bei der Vollendung seiner Werke besonders Mühe gab.⁸⁸³ Wie auch in der europäischen Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts waren in der amerikanischen Skulptur Porträts die Haupteinnahmequelle, wobei – ebenfalls wie in der Malerei – die Künstler selbst die idealen Themen bevorzugten, auch weil sie oft keine Auftragswerke waren, dafür aber in einer höherwertigen Ausführung als Gips zu Auftragswerken werden konnten, sofern die Gipsmodelle Anklang in der Öffentlichkeit fanden.⁸⁸⁴

Greenough war als Künstler in der Öffentlichkeit hoch angesehen. Wie die meisten Künstler, die das Satansthema in der Skulptur behandelten, war Greenough „always at ease among the social elite“⁸⁸⁵. Greenough schaffte es bereits zu Lebzeiten, sich zu etablieren. 1828 wurde er zum Ehrenmitglied und Professor für Skulptur an der National Academy of Design in New York ernannt.⁸⁸⁶ Was Greenough jedoch sehr kritisch sah, war die akademische Künstlerausbildung in Europa:

„Those who direct the academies of fine arts in Europe are prone to take an advantage of their position analogous to that enjoyed by the aforesaid aristocracy. As the latter come to regard the mass as a flock to be fed, and defended, and cherished, for the sake of their wool and mutton, so the former are not slow to make a band of educandi the basis of a hierarchy. Systems and manner soon usurp the place of sound precept. The pupils are required to be not only docile, but submissive. They are not free. [...] In these latter days, classes of boys toil through the rudiments under the eye of men who are themselves aspirants for the public favour, and who, deriving no benefit, as masters of their apprentices, from the proficiency of the lads, look upon every clever graduate as a stumbling-block in their own way. Hence their system of stupefying discipline, their tying down the pupil to mere manual execution, their silence in regard to principles, their cold reception of all attempts to invent. [...] Many of the ablest painters and sculptors of Europe have expressed to us, directly and frankly, the opinion that academies, furnishes though they be with all the means to form the eye, the hand, and the mind of the pupil, are positively hindrances instead of helps to art.“⁸⁸⁷

Es ging in Europa nach Greenoughs Einschätzung um das aktive Kleinhalten der auszubildenden Künstler, die potenzielle Konkurrenz für ihre Lehrer darstellten. Es

882 Saunders 1999, S. 32f.

883 Wright 1963, S. 59.

884 Taft 1903, S. 7. Gerdts 1973, S. 19. Vor allen Dingen unbekleidete oder nur spärlich bekleidete weibliche Figuren waren im Bereich der Replika beliebt, auch wenn gerade die passiven Jünglinge wie Harriet Hosmers *Sleeping Faun* und *Waking Faun*, dabei noch relativ häufig waren (Gerdts 1973, S. 20).

885 Craven 1968, S. 102.

886 Wright 1963, S. 51. Saunders 1999, S. 20f.

887 Greenough 1947, S. 44f, 47. Alexandre Decamps hatte 1834 in seiner Besprechung des Salons desselben Jahres im Prinzip bereits dasselbe bemängelt: „Les élèves succèdent à leurs maîtres, comme les enfans [sic] succèdent à leurs parens [sic] ; mais les maîtres de l'académie, comme ces vieillards grondeurs, jaloux [sic] de la jeunesse de leurs enfans [sic] , ne pardonnent pas à leurs élèves d'arriver à une célébrité devant laquelle pâlit le souvenir de celle qu'ils ont eue autrefois. [...] L'Académie n'est plus qu'un corps privilégié, exploitant une position acquise par le génie [...].“ (Decamps 1834, S. 15, 19f)

ging allzu oft um die Erhaltung der eigenen Macht. Greenough bevorzugte wie sein *Lucifer* eher die Freiheit, die er abgesehen von seinen Geldsorgen wohl relativ gut leben konnte. Auch davon, dass er abseits der Norm dachte, zeugt sein *Lucifer*, der von Greenough als erster in Büstenform umgesetzt wurde, um das Augenmerk auf die Physiognomie anstatt den ganzen Körper zu lenken. Die Gegenüberstellung mit *Christus* zeigt dabei eindrücklich, wie menschlich Greenoughs *Lucifer* mit seinem romantischen Jünglingsgesicht ist, welches die Parallele zu Füssli nie erlaubt hätte, wäre die dionysische Haarpracht nicht gewesen.

5.8. Stebbins

Emma Stebbins gehörte zu einer Gruppe von nordamerikanischen Bildhauerinnen, die sich in Rom niedergelassen hatten und von Henry James „white marmorean flock“ getauft wurden, wobei sie so in die Geschichte eingingen.⁸⁸⁸ Stebbins war von 1857 bis 1870 in Rom bildhauerisch aktiv und fertigte nicht nur Tonmodelle an, sondern kümmerte sich auch um die Ausführung ihrer Statuetten in Marmor, anstatt sie – wie allgemein üblich – von Handwerkern hauen zu lassen; diese schwere körperliche Arbeit, die sie aus Stolz und Perfektionismus selbst übernahm, setzte offenbar ihrer Gesundheit massiv zu.⁸⁸⁹ Dennoch war Stebbins‘ öffentliches Image eher ruhig und bescheiden, aber sehr zielstrebig und gewissenhaft,⁸⁹⁰ was den Perfektionismus und Stolz durchaus erahnen lässt. Mit drei großen öffentlichen Aufträgen war sie die erfolgreichste Bildhauerin ihrer Zeit, wobei auch ihre Kleinplastiken in Marmor hoch gefragt waren.⁸⁹¹ Ein Grund dafür, dass Bildhauerinnen aus Nord-Amerika in ihrem Heimatland so erfolgreich waren, ist der Umstand, dass es für die enorme Nachfrage an Skulpturen nicht genügend männliche Kollegen gab – und das, obwohl von den zwischen 1800 und 1830 Geborenen 100 Amerikaner und ein Dutzend europäische Einwanderer in Nord-Amerika Bildhauer wurden.⁸⁹² Ein Drittel dieser Bildhauer, mit denen wahrscheinlich auch die Bildhauerinnen gemeint waren, nahmen sich Horatio Greenough als Vorbild und reisten nach Italien.⁸⁹³ Anders als Greenough und viele andere Künstler ihrer Zeit, hatte Stebbins nie mit finanziellen Problemen zu kämpfen, da sie von ihrer Familie

888 Gerds 1972. Gerds 1973, S. 46. Milroy 1993, S. 3.

889 Gerds 1972. Milroy 1993, S. 3, 10.

890 Dabakis 2014, S. 33.

891 Farrand Thorp 1965, S. 96. Milroy 1993, S. 3. Dabakis 2014, S. 33f. Stebbins' *Angel of the Waters*, eine Bronzeskulptur, die die Bethesda Fountain im New Yorker Central Park krönt, ist einer dieser öffentlichen Aufträge und zudem der bekannteste der Künstlerin (Dabakis 2014, S. 34).

892 Wright 1963, S. 25. Farrand Thorp 1965, S.96.

893 Wright 1963, S. 25, 213.

mit einem reichen Banker als Vater immer Unterstützung erfuhr.⁸⁹⁴ Obwohl sie es als Frau schwerer hatte als ihre männlichen Zeitgenossen, in der Bildhauerei Fuß zu fassen, so konnte Stebbins bereits in Nord-Amerika eine Karriere als Malerin aufweisen; sie hatte sogar Gemälde zu öffentlichen Ausstellungen eingesandt und wurde 1842 zum Associate Member der National Academy of Design gewählt, wobei diese Entscheidung auf Grund von einer Protokollverletzung zurückgezogen wurde.⁸⁹⁵ 1856 in Rom angekommen fand Stebbins einen Platz in der Gruppe der englischsprachigen AuswandererInnen, worunter auch der amerikanische Bildhauer Paul Akers war, „who agreed to give Stebbins some instruction in anatomy and modeling“, was ihre bisherigen bildhauerischen Kenntnisse erweiterte.⁸⁹⁶

Stebbins arbeitete 1861 an einer kolossalen Büste Satans, wobei dieses Werk heute verschollen ist.⁸⁹⁷ Es liegt auf der Hand, dass sie dabei von Greenough inspiriert wurde. Sie modellierte allerdings auch eine Ganzkörperfigur Satans, von der ein Photo des Gipses von 1862 überliefert ist (*Abb. 84*), der offenbar auch ausgestellt war.⁸⁹⁸ Der geflügelte Satan steht mit trotzigem Blick und mit der Rechten gen Himmel gestreckt auf einem Stein mit lodernden Flammen, wobei er in der Linken sowohl einen gewölbten Rundschild als auch einen leichten Speer trägt, sodass er antik bewaffnet ist. Die Physiognomie mitsamt den wilden Locken ist typisch klassisch schön, entspricht aber keinem klassizistischen Gesichtstypus. Satans Gesichtsausdruck ist verärgert. Er trägt in Stebbins Skulptur einen Helm, auf dem ein kleiner Haarbusch angebracht ist. Elizabeth Milroy schreibt die Herkunft von Satans Catafract-Rüstung Stebbins' Kenntnis der römischen Soldaten auf der Trajanssäule zu.⁸⁹⁹ Diese ‚Rüstung‘ spielt sicherlich auch auf Satans reptiloide Züge an, die bei Stebbins durch die Drachenflügel und die stärkere Betonung der Schuppen deutlich ausgeprägt sind, und löst gleichzeitig das Problem der vollen Nacktheit, die durch die eher durchsichtig scheinenden Schuppen allerdings noch betont wird. Die Schuppen wirken wie eine zarte zweite Haut. Ähnlich wie bei Wiertz ist Stebbins' Satan in seiner Körperlichkeit sehr präsent, ungeniert und nach außen gewandt. Er ist der einzige schöne Satan in der Skulptur des 19. Jahrhunderts, der so stark dem griechischen Heroen-Ideal entspricht.

894 Milroy 1993, S. 3. Dabakis 2014, S. 33.

895 Farrand Thorp 1965, S. 79. Gerdtz 1972. Milroy 1993, S. 3f. Dabakis 2014, S. 33.

896 Milroy 1993, S. 4. Dabakis 2014, S. 33, 103.

897 Milroy 1993, S. 7f.

898 Milroy 1993, S. 8f.

899 Milroy 1993, S. 8.

Stebbins bezog sich mit ihren Statuetten aus Marmor ohnehin fast ausschließlich auf antike Skulpturen, darunter als Favorit Praxiteles' Satyr aus den Kapitolinischen Museen.⁹⁰⁰ Ob sie je am lebenden, nackten, männlichen Modellen studierte oder überhaupt zu diesen Zugang hatte, darüber gehen die Meinungen auseinander; Milroy verneint, während Melissa Dabakis es bejaht, da in der Gigi Akademie, die Stebbins besuchte, neben weiblichen Aktmodellen auch manchmal Araber oder italienische Bauernjungen posierten.⁹⁰¹ Außerdem genossen zumindest ausländische Bildhauerinnen in Rom einen Status und eine Unabhängigkeit, die mit denen der Männer vergleichbar war.⁹⁰² Der möglicherweise nicht vorhandene Zugang zum Studium am lebenden Modell, aber auch die „authority of admired figure types and expressive poses“, die von den antiken Kunstwerken ausgingen, sind möglicherweise Gründe für Stebbins starke Antikenrezeption.⁹⁰³ Für den Satan stand aber höchstwahrscheinlich der *Kreugas* von Canova Pate (Abb. 85). Stebbins modellierte das Gesicht allerdings filigraner, was wiederum darauf hinweist, wie wichtig die Schönheit Satans war. Das lag nicht nur an der entsprechenden Interpretation von Miltons Satan, sondern auch daran, dass dieser zeitgenössische Gesichtstyp der Standard für Satan in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts war.

5.9. Corti

Cortis *Lucifero* (Abb. 46-50) wurde von B.E. Maineri in einer Widmung an den Bildhauer vor Edgar Allan Poes Gedicht *The Silence* in seiner Übersetzung der *Stange Tales* zum Sinnbild der Revolution stilisiert, auch weil „Lucifero è l'umanità intera, che levasi a signoria di sè [...] la forza del dritto — il Prometeo, della favola che si trasforma nel Prometeo della fede nuova!“⁹⁰⁴ Satan war in diesem Fall ein Held für alle, nicht nur für eine kleine Elite. Aber nicht nur das, Corti hatte ein Werk „delle grandi tradizioni, del Canova“ geschaffen.⁹⁰⁵ Die Skulptur fügte sich somit in die italienische Schule der Skulptur der 1860er ein, in der es von Canova-Nachahmern wimmelte. J. Beavington Atkinson bezeichnete im *The Art Journal Illustrated. Catalogue of the International Exhibition 1862* die Skulptur als „the most real“ und zugleich „the most ideal“ „among the sister arts“.⁹⁰⁶ Diese ‚Echtheit‘ bezog sich bei ihm allerdings nur auf die Materialität der Skulptur, nicht auf einen

900 Milroy 1993, S. 5-7.

901 Milroy 1993, S. 7. Dabakis 2014, S. 102.

902 Dabakis 2014, S. 100f.

903 Milroy 1993, S. 7.

904 Maineri 1869, S. 101f.

905 Maineri 1869, S. 101f.

906 Beavington Atkinson 1862, S. 313, 316.

Naturalismus als Darstellungsmodus, der in der italienischen Skulptur zumindest als Element hoch im Kurs stand:

„[S]o did *Canova reflect the refinement yet degeneracy of Italy* in the eighteenth and nineteenth centuries. Canova, in common with the other great sculptors of his school and country was, in style it is true, *essentially classic*, but the *chastity of the ancient Greek was in his hand corrupted*, and the *vigour of the old Roman emasculated*. Exquisite indeed is the softness which Canova gave, and that many of the modern Italian sculptors still give, to flesh and admirable the delicacy they have thrown into gossamer drapery, so that the *marble seems almost to breathe and blush with life and swoon to softest sentiment*. Yet these graces, in themselves so winning, wanting the charm of simple nature, show themselves prone to degenerate into direct affectation. It was said of Canova that *his women seldom looked modest, and his men never manly*. It must be confessed that his figures have the air of the dancing-master and seem as if draped by the hand of a milliner; and so the school of Canova, which now reigns throughout Italy, *forsaking the severity of the antique, is surrendered to the soft fascination of romance*.

[...]

Yet if Italian Art has lost virility, it has scarcely lessened in fecundity. Each, indeed, of our International Exhibitions has witnessed to the fertility of Italian imagination, and shown the ready facility with which marble can yield to the sculptor's touch ⁹⁰⁷ (Hervorhebung des Autors)

Die italienische Schule der 1860er war sinnlich, weich, unmännlich und romantisch, was ihre ästhetische Verführungskraft ausmachte. Obwohl Beavington Atkinson Cortis Satan nicht in seinem Text erwähnte, so ist eine Gravur des Werkes im Katalog abgebildet (Abb. 86), was Corti klar als einen Repräsentanten der Schule seines Landes ausweist. Friedrich Pecht bezeichnete in seinem Ausstellungsbericht der Exposition Universelle in Paris 1867 „gerade die italienische Schule [der Skulptur als] heruntergekommen“⁹⁰⁸, denn:

„Nicht nur hat sie jede Spur von Stil und Würde, von Hoheit und monumentalem Sinn aufgegeben, sondern sie ist auch mit sehr geringen Ausnahmen eine *Schmeichlerin der gemeinen Lüste geworden*, kennt gar keinen anderen Zweck mehr, als die *Sinne auf die möglichst niedrige und abscheulichste Art zu kitzeln*.“⁹⁰⁹ (Hervorhebung des Autors)

Eine dieser sehr wenigen Ausnahmen ist bei Pecht allerdings Cortis *Lucifero*, den Pecht als „geistreich gedachten Lucifer“ bezeichnet, der zu den „talentvolleren Arbeiten“ gehört, die Pecht wenigstens kurz nennt.⁹¹⁰ Corti grenzte sich mit seiner zwar sinnlichen, aber doch durch das Thema legitimierten, androgynen Darstellungsweise von einem italienischen Landesgenossen insofern ab, dass er ein erhabenes Thema gewählt hatte und Lucifer mit entsprechend würdevoller Haltung in Aktion zeigt. Die Darstellung hat einen ideologischen Unterbau, der einem passiven, männlichen Akt mit ein paar ikonographischen Requisiten fehlt. Cortis Satan kommuniziert mit seiner Außenwelt, nicht nur mit dem Blick, sondern auch

907 Beavington Atkinson 1862, S. 315.

908 Pecht 1867, S. 175.

909 Pecht 1867, S. 175. Die Ansicht, dass die Italienische Schule besonders sinnlich, aber auch heruntergekommen war, vertrat in den Jahrzehnten zuvor bereits Greenough (Wright 1963, S. 41f).

910 Pecht 1867, S. 176.

mit der offenen Körperhaltung. Somit entsprach der *Lucifero* dem neoklassizistischen Heroen-Ideal.

Seine ideologische Relevanz für die moderne Zeit wurde auch von Marc de Montifaud 1867 auf der Exposition Universelle in Paris betont:

„Il est de-ces personnalités dont le pied glisse entre l’histoire et la légende, et d’une coupe tout étrange dans leur structure; leur type ne peut guère être pris dans la nature, et cependant on y retrouve un reflet grandiose de l’âme humaine. Tel est le *Lucifer* de M. Corti, une de ces créations nettement assises dans leur aspect tranché, fièrement campées dans leur pose. Taille svelte et élancée, grandes ailes de faucon rasant la terre, physionomie dont l’angle facial s’est redressé comme pour recevoir le rayonnement lumineux qui vient tomber à pic sur la pointe du front, qui repousse en arrière la chevelure vaste et épaisse d’un mouvement d’ouragan. *Ce n’est plus là le Lucifer du poème de Milton*, enfantement hybride, qu’il représente moitié guéant, moitié nageant. *C’est le patron des grandes révoltes, le superbe contradicteur de l’ordre divin, le plus beau, le plus noble, le plus magnanime d’entre les fils des hommes* ; portant au nom de tous l’épreuve du doute éternel. C’est donc une œuvre très concentrée d’inspiration que celle de M. Corti, qui laisse à son insu un accent de poésie dans la sévérité de sa conception, d’une texture pleine de largeur et d’un *sentiment dramatique* fortement, traduit.“⁹¹¹
(Hervorhebung des Autors)

Schönheit und heroische Rebellion gehen wieder Hand in Hand. Cortis *Lucifero* haftet hier keine Spur von moralischer Verwerflichkeit mehr an und er ist dezidiert menschlich!

Der Originalgips wurde laut Ongaro vom Grafen von Aquila gekauft, der auch eine Marmorversion in Auftrag gab.⁹¹² Eine andere Marmorversion der Skulptur wurde vom polnischen Grafen Xavier Branicki, der ein finanzieller Berater und Freund Napoleons III. war,⁹¹³ in Auftrag gegeben. Sie befindet sich heute im Park von Schloss Montrésor an der Loire, das in dem Zustand ist, in dem der Graf es bei seinem Tod hinterlassen hat.⁹¹⁴ *Lucifero* überblickt hier den Eingangsbereich (Abb. 50). Branicki sah den Gips höchstwahrscheinlich spätestens auf der *Exposition Universelle* 1867, da er diese internationale Ausstellung zumindest in Paris regelmäßig besuchte⁹¹⁵. Die Skulptur erschien allerdings auch in mindestens einer auf 95,5 cm reduzierten Bronzeedition von Pietro Calvi, die von der Gießerei Thiebaut & Fils in Paris gegossen wurde.⁹¹⁶ Calvi arbeitete des Öfteren mit Corti zusammen.⁹¹⁷ Auf dem Kunstmarkt bestand offensichtlich Interesse an der Skulptur. Beim *Lucifero* zeigt sich erneut das Interesse am Thema von Seiten aller sozialen Schichten, die sowohl an der Schönheit des gefallenen Engels als auch dessen elitärer

911 Montifaud 1867, S. 349.

912 Ongaro 1869, S. 145.

913 Montrésor 2017, S. 1, 11.

914 Montrésor 2017, S. 1.

915 Die Mahagoni-Wendeltreppe im kleinen Wohnzimmer ist von der Weltausstellung 1855 in Paris (Montrésor 2017, S. 4)

916 Sotheby’s 2007.

917 Sotheby’s 2007.

Persönlichkeit teilhaben wollten. Der gefallene Engel kann so, je nach Inklinaton seiner Betrachter, als Projektionsfläche alle Wünsche und Erwartungen erfüllen.

5.10. Pollet

In den 1860ern war der Höhepunkt des Eklektizismus, in dem die romantischen Elemente immer noch populär waren, erreicht. Nun war die ‚romantische Bewegung‘ allerdings eine andere als noch in den 1820ern und 1830ern, als die Romantiker einen Rebellenstatus innehatten, der zum Teil selbst gewollt, zum Teil von der Gesellschaft aufgezwungen war. Im Second Empire war die Romantik etabliert, ja sie war sogar Bestandteil des Akademismus.⁹¹⁸ Die romantischen Themen ließen mittlerweile oftmals das Herzblut ihrer Künstler vermissen, ganz gleich ob in der Malerei oder der Skulptur.⁹¹⁹ Die ausgestellte Skulptur der Jahre 1863 und 1869, in denen *Éloa* (Abb. 51-57) von Pollet, der von 1846 bis 1869 regelmäßig im Pariser Salon ausstellte,⁹²⁰ präsentiert wurde, wurde von der Kritik als weitaus hochwertiger angesehen als die Malerei, allen voran weil sie weniger mit der Mode ging.⁹²¹ Insgesamt war der Salon von 1863 besonders enttäuschend für einige Kritiker.⁹²² Die Salons der 1860er fanden, wie alle Salons seit 1857, im Palais de l’Industrie statt, der so nach der Weltausstellung 1855 weitergenutzt wurde und es ermöglichte, die Zahl der Exponate zu erhöhen.⁹²³ Trotz dieser viel größeren Ausstellungsfläche wurden 1863 ganze 3000 Kunstwerke, eine Rekordzahl von 70%, zurückgewiesen, sodass viele Künstler gegen diesen Umstand protestierten und ihnen somit durch Napoléon III. das erste und letzte Mal der parallel veranstaltete *Salon des refusées* ermöglicht wurde.⁹²⁴ Zudem konstatierte Claude Vignon, dass sich nicht nur gute Werke im *Salon des refusées* befanden, sondern insgesamt sogar bessere als in den Sälen der regulären Ausstellung.⁹²⁵ Dieser Umstand stellte natürlich die Legitimität und die Kompetenz der Jury in Frage.⁹²⁶ Zudem war es für die Mitglieder der Jury nicht verpflichtend zu den Jurysitzungen zu erscheinen, ein Recht, von dem wohl die meisten Gebrauch machten, sodass von 43 Gesamtmitgliedern vielleicht eine Hand voll anwesend waren, um die eingesandten Werke zu beurteilen und die

918 Vgl. Luc-Benoist 1928, S. 157f.

919 Luc-Benoist 1928, S. 158.

920 Lami 1921, S. 93.

921 z. B. Cantrel 1863, S. 190. Viollet-le-Duc 1863. Auvray 1869, S. 83. Mantz 1869, S. 16.

922 Vignon 1863, S. 363.

923 Thomine-Berrada 2017 II, S. 139.

924 Vignon 1863, S. 363f. Mainardi 1987, S. 124. Jones 2016, S. 51. Thomine-Berrada 2017 II, S. 140.

925 Vignon 1863, S. 364.

926 Vignon 1863, S. 364f.

Entscheidungen schlussendlich auf der Mehrheit von nur etwa drei Personen beruhten.⁹²⁷ Nach dem katastrophalen Aufruhr, den 1863 die vielen Ablehnungen der Salonjury hervorriefen, wurde dem Institut die Administration des Salons entzogen.⁹²⁸ Im Folgenden wurden dreiviertel der Jury von Künstlern gewählt, die bereits Medaillen oder andere Ehrungen während vorheriger Salons erhalten hatten; das andere Viertel wurde von der neuen Administration eingesetzt.⁹²⁹ Das Verdikt war, dass „the Academy was deemed to no longer represent French art“.⁹³⁰ Das Institut verlor auch die Verwaltung der *École des Beaux-Arts*, die der Regierung übertragen wurde.⁹³¹ Man könnte fast meinen, dass der Konflikt 1863 gezielt ‚von oben‘ angefacht worden war, um auf der einen Seite mit der neuen Salonadministration die Künstler ruhig zu stellen, aber auch die Künstlerausbildung in die Hände von Anhängern des Regimes zu legen, um neben den etablierten Künstlern möglichst regimetreue, nichtssagende Künstler heranzuziehen, die wiederum weiterhin die Massen nach Lust und Laune verwirren konnten.⁹³² Dies funktionierte offenbar, denn 1869 konstatierte George Lafenestre einen Tiefpunkt der französischen Kunst:

„L'école française, tu ne l'ignores pas, travers, depuis dix ou quinze ans, une crise singulière qui inquiète plus d'un bon esprit. Les maîtres qui ont fait sa gloire, de 1820 à 1855, classiques ou romantiques, Ingres et Delacroix, Rude et David d'Angers, etc..., sont tour à tour morts à la peine. La place est restée, derrière eux, à une génération laborieuse et patients, un peu froide et sceptique, comme il arrive au fils trop rangés de pères trop prodigues, qui n'a pas su trouver en elle de passion assez vive ni d'imagination assez chaude pour jouer sa partie sur nouveaux frais, ni communiquer, par une évolution hardie, quelque mouvement imprévu à l'esprit de ses contemporains.“⁹³³

Die als Niedergang wahrgenommen Änderungen in der französischen Kunst fielen genau mit dem *Second Empire* zusammen. Der Machtwechsel in der Künstlerausbildung 1863 schien daran nichts geändert zu haben, denn laut Élie Roy war das Gesamtbild 1869 dasselbe, wobei die Akademie als Institution offener geworden war:

„La formule de l'époque c'est l'éclecticisme: [...] L'Académie a abdicqué la direction doctrinaire, et se borne à parler par l'exemple, à dominer par un enseignement de persuasion et à garder la tradition du style et le respect de l'art. Elle a donné libéralement accès à tous les genres de talent, et chaque artiste dans ce milieu représente non un membre du même corps, mais une individualité distinguée dans un groupe choisi,“⁹³⁴

Diese neue Offenheit implizierte allerdings auch Beliebigkeit. Sie verhinderte einen institutionalisierten Elitismus, der auf bestimmten Stilen beruhte, obgleich dem

927 Vignon 1863, S. 366f.

928 Mainardi 1987, S. 124.

929 Mainardi 1987, S. 124.

930 Mainardi 1987, S. 124.

931 Mainardi 1987, S. 124.

932 Mainardi 1987, S. 124.

933 Lafenestre 1869, S. 588.

934 Roy 1869, S. 245.

Künstler immer noch Elitismus durch seine Künstlerschaft an sich in Aussicht gestellt wurde. Das Auflösen von festen (Werte-)Systemen war allerdings nicht wirklich etwas Neues. Bereits 1827 war das Verdikt im Artikel *Salon de 1827. La nouvelle école* in der Zeitung *La Pandore* „Il y a anarchie !“.⁹³⁵ Gemeint damit ist der generelle zeitgenössische Eindruck in Hinblick auf Literatur, Kunst und Politik, im konkreten Fall ist aber insbesondere die Anarchie im Salon von 1827 gemeint.⁹³⁶

Was sich bezüglich der schon in den 1820er und 1830er Jahre konstatierten Stil-Anarchie wirklich geändert hatte, waren ihre Sanktionierung von öffentlicher Seite und die schiere Menge der ausgestellten Arbeiten. 1869 betrug die Gesamtzahl der Ausstellungsstücke 4246.⁹³⁷ In den 1820er und 1830er Jahren war es etwa die Hälfte. 1869 war das Wirrwarr der Stile babylonisch:

„Tout aurait-il été épuisé, et notre siècle a-t-il pour mission de tout refaire à la fois, de rapprocher les temps et les distances, les siècles et les écoles dans une sorte de Pandæmonium, de Babel de l'art, sans synthèse, mais sans exclusion, où chacun parle la langue en se préoccupant assez peu de comprendre celle du voisin ? Faut-il admirer, comme une coquette de l'esprit cet éclecticisme, cette indépendance, cette tendance à l'individualisme qui, multipliant les expressions, bannissent les écoles. Faut-il déplorer, comme une abdication, l'absence de foi commune, de style unique, de direction dogmatique ? Qui a tort, qui a raison ? Les louangeurs ou les dénigrateurs ? [...] Notre époque, ne se distinguerait-elle que par son chapitre des contradictions, n'en aurait pas moins une signification originale ;“⁹³⁸

Lafenestre sah es ähnlich:

„A quoi bon, n'est-ce pas ? la [sic] statue ou le livre, le tableau ou le drame, qui ne nous fait rien sentir, ni rien voir, qui n'ajoute pas une sensation nouvelle à nos sensations quotidiennes, pas un sentiment délicat ou élevé à nos sentiments habituels ? Tout artiste que l'on ne sent pas supérieur, dans l'ordre de penser où il vit, à la masse qui l'environne, n'est artiste que de nom. Or, les artistes véritables, de tout temps, ont été rares, et la nature ne les jette pas à foison sur ce pauvre monde en proie à toutes les sottises et à tous les fléaux.

[...]

Le désordre y est plus grand que jamais, au premier abord, et la confusion de l'antique Babel déchirait sans doute moins rudement les oreilles de nos premiers pères, que la confusion des arts n'épouvante ici les yeux. J'en sors, je suis rompu, ma tête est brisée, mes paupières se ferment, j'ai le cou tordu.“⁹³⁹

Die Kunst hatte anscheinend keinen eskapistischen Wert mehr, die Künstler vermittelten gar keine Werte mehr, die sie von der Masse trennten und die Masse der unterschiedlichen Ausstellungsobjekte schadete dem Betrachter psychisch wie physisch. Kunst schien keine Verheißung mehr zu sein, sondern eine krank machende Maschinerie.

Die Skulptur als Gattung allerdings wurde als nicht allzu ablenkend eingeschätzt, was ihr vor dem Hintergrund des anstrengenden Massenkonsums von Gemälden

935 o.V. 1827 IV, S. 2.

936 Vgl. o.V. 1827 IV, S. 2.

937 Lafenestre 1869, S. 587.

938 Roy 1869, S. 248f.

939 Lafenestre 1869, S.5.

zugute kam. Sie war seit 1857 im Garten – beziehungsweise Gewächshaus⁹⁴⁰ – des Palais de l'Industrie untergebracht, wo sie prinzipiell „bien placé“ und „bien vue“ war.⁹⁴¹ Es gab jedoch einige Nachteile dieses Ausstellungsmodus. Das Licht war dabei das Hauptproblem:

„Cette lumière éblouissante qui les [statues] enveloppe de tous côtés a le double défaut d'aveugler le spectateur et d'ôter aux sujet exposés ce sombre si nécessaires pour les faire valoir.“⁹⁴²

Es war zu viel:

„Il faut avouer, le palais de Champs-Élysées peut être une belle chose, mais il n'est pas favorable au peuple de bronze et de marbre qui vient se loger sous son toit. [...] Puis il tombe de là-haut une lumière à la fois tamisée et brisée qui tue au lieu d'éclairer et fait regretter vivement le jour discret, rêveur, intelligent d'atelier.“⁹⁴³

Adolphe Viollet-le-Duc merkte seinerseits das Verhalten der Besucher gegenüber der Skulptur an:

„[C]e qui m'étonne, c'est la nonchalance avec laquelle on examine les œuvres des nos sculpteurs. On vient dans ce jardin plutôt pour y prendre l'air que pour y voir des statues : on s'y promène, on y respire le parfum des fleurs, on s'y assied, on s'y endort, et c'est à peine si, en s'éveillant on lève les yeux pour considérer un marbre ou un plâtre, comme on regarde une figure décorative dans un jardin public, sans la voir.“⁹⁴⁴

Die Skulpturen gingen zwischen den vielen Pflanzen unter und offensichtlich „on n'est pas dans une salle d'exposition des objets d'art“.⁹⁴⁵ Die Besucher des Salons suchten den Garten primär auf, um sich eine Pause zu gönnen. Das beiläufige Betrachten der Skulpturen hatte dafür eine regenerierende Wirkung anstatt eine destruktive, gerade wenn die Skulptur etwas Erhebendes hatte.

Pollets Spezialität lag in der Leichtigkeit, die er dem schweren Medium gab:

„Il excelle à rendre l'élan plutôt que le repos, cette attitude classique de la sculpture. Ses statues s'envolent, on dirait que la terre ne leur suffit pas ; il leur faut l'espace ; leurs draperies ressemblent à des ailes ; le marbre même à l'air de s'alléger pour les soutenir et les porter.“⁹⁴⁶

Die Qualitäten von Pollets Stil waren „délicat, svelte, aérien, plus enclin aux visions immatérielles qu'aux aspects d'une nature opulent et forte“.⁹⁴⁷ Es wären laut Louis Énault allerdings „des tendances dangereuse“, dass „M. Pollet ne rêve plus que statues aériennes et groupes suspendus“, was anscheinend entweder äußerst einschläfernd war oder zum Träumen anregte, je nachdem wie man den Ausdruck „secouant sur la terre les pavots du sommeil“ deuten möchte.⁹⁴⁸ Den träumerischen

940 Madelène 1863 I.

941 Auvray 1863, S. 77.

942 Monchaux 1863. Auch Henry de la Madelène sprach das Nichtvorhandensein von „gradations de lumière“ an (Madelène 1863 I).

943 Dumesnil 1863 I, S. 92.

944 Viollet-le-Duc 1863.

945 Madelène 1863 I.

946 Pontmartin 1869, S. 390.

947 Pontmartin 1869, S. 390.

948 Énault 1863, S. 470.

und zugleich einschläfernden Charakter betonte Marius Chaumelin, bei dem es in der untertitelhaften Zusammenfassung des zweiten Kapitels zur Skulptur des Salon von 1869 unter anderem heißt: „Les insomnies d’un statuaire. – Éloa, berceuse, paroles d’Alfred de Vigny, musique de M. Pollet.“⁹⁴⁹ Anscheinend war das Thema für einige nicht mehr aktuell, denn genau so, wie die Lektüre von *Natchez* laut Chaumelin für den Franzosen der späten 1860er einschläfernd sei, so würden diesen die „amours des anges“ lethargisch machen, wobei gerade Alfred de Vigny „l’un des poètes les plus endormants de la Restauration“ sei.⁹⁵⁰ Henry de la Madelène erinnerten Pollets Satan und Éloa an Vignetten von Tony Johannot,⁹⁵¹ was Pollet stilistisch in die Kategorie der alten Romantiker stellt.

Zu de Vignys *Éloa* existiert ein Folio mit dreizehn Illustrationen von Jules Ziegler⁹⁵². *L’Artiste* und das *Annuaire des Artistes* brachten 1834 einen Artikel zu diesen heraus,⁹⁵³ sodass man die Zeichnungen auf dieses Jahr datieren kann. In diesen Illustrationen wird Satan klassisch schön und nackt mit etwa kinnlangen Locken dargestellt, einmal in Denkerpose (*Abb. 87*) mit Engelsflügeln und später, als er Éloa in die Hölle entführt (*Abb. 88*), mit Drachenflügeln. Ziegler interpretierte die Entführung deutlich dramatischer als Pollet, da Satan mit Éloa, die er an Taille und am rechten Handgelenk gepackt hat, energisch Richtung Höllenfeuer fliegt. Zudem wirkt Éloa sichtlich erschrocken mit ihren weit aufgerissenen Augen und dem ebenso weit geöffneten Mund. Pollet hingegen betonte eher den nachdenklichen Moment und das sachte Hinabgleiten der beiden Protagonisten in scheinbarer Ruhe, wobei Satans Gesicht beim genaueren Hinsehen seine inneren Schmerzen zeigt, die so explizit nur aus bestimmten Ansichten von unten erkennbar sind und ansonsten eher eine generelle Aura von Melancholie die Gruppe umgibt. Pollets Skulpturengruppe ist stilistisch ein Kind der Romantik der 1830er und 1840er, obwohl er Schüler von Thorvaldsen, Valerio Villareale und Pietro Tenerani war⁹⁵⁴. Pollets Skulpturengruppe wurde für seine romantischen Elemente hoch gelobt. Schließlich stamme sie aus dem „ciel de l’idéal“ und weise dennoch einen „lyrisme vraiment romantique“ auf.⁹⁵⁵ Henry de la Madelène fragte sich sogar, ob Pollet „peintre, sculpteur ou poète“ sei, da sich die Skulptur „enlève de terre comme une strophe lyrique“.⁹⁵⁶ Er bezeichnete

949 Chaumelin 1873, S. 280.

950 Chaumelin 1873, S. 284.

951 Madelène 1863 II.

952 Chotard 1997, S. 76f.

953 o.V. 1834 I, S. 225-226. R. 1834, S. 252-253.

954 Lami 1921, S. 93.

955 Cantaloube 1863.

956 Madelène 1863 II.

die Skulptur auch als „éthérée, mince et poitrinaire“⁹⁵⁷. Flaubert schrieb von Alphonse de Lamartine, dass er an den „embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire“ schuld gewesen sei,⁹⁵⁸ wobei der Ausdruck ‚poitrinaire‘ hier mehrerlei Dinge impliziert, beispielsweise Energielosigkeit, aber auch Melancholie und Sentimentalität. Man kann davon ausgehen, dass dieser Begriff auch für Pollets Skulptur in dieser Art und Weise pejorativ benutzt wurde. Die Verbindung von Bildhauerei und Dichtung bei Pollet, die von den einen bemängelt wurde, wurde von anderen als äußerst originell gesehen:

„Le beau poème d'*Éloa*, d'Alfred de Vigny, a heureusement inspiré M. Pollet, dont le groupe en marbre pourrait aussi figurer dans ce traité d'alliance entre la statuaire et un art plus approprié à nos sentiments et nos pensées.“⁹⁵⁹

All diese Bemerkungen weisen darauf hin, dass die literarische Skulptur in den 1860ern nicht mehr gängig war, in den 1830ern jedoch alltäglich. Möglicherweise sah Alfred de Vigny die Skulptur noch im Salon 1863, dem Todesjahr des Schriftstellers. Im *Illustrateur des Dames* wies der Autor, der Pollets *Éloa* besprach, auf die schlechte Gesundheit von de Vigny hin.⁹⁶⁰ Falls dieser die Skulpturengruppe gesehen haben sollte, hätte es ihm sicherlich gefallen, seine Figuren im Medium der Skulptur zu sehen, da er für die Bildhauerei eine besondere Schwäche hatte:

„Si vous aimez mes statues, soyez content en me sachant dans mon atelier, au milieu des bois, le ciseau à la main. En vérité, depuis que j'ai quitté l'armée, j'ai toujours aimé à mener ainsi la vie d'un sculpteur.“⁹⁶¹

De Vigny stellt seine eigene Schriftstellertätigkeit als die Tätigkeit eines Bildhauers dar. Zudem wäre Pollets Stil wahrscheinlich nach de Vignys Geschmack gewesen, da Pollets Kunst etwas von Raffaels Eleganz und auch etwas von der Einfachheit Flaxmans hatte; de Vigny schätzte Raffaels und Flaxmans Stil sehr⁹⁶². De Vignys Kunstgeschmack als „simple amateur“ und nicht als „critique d'Art ou professeur d'esthétique“ war sehr breit gefächert, wobei ein „effet dramatique, inséparable d'un sujet intéressant efficacement traité“ für ihn ausschlaggebend war und der Stil dabei weniger eine Rolle spielte.⁹⁶³

Pollet stellte 1842 im Brüssler Salon aus, in dem Joseph Geefs *Le génie du Mal* ausstellte.⁹⁶⁴ Somit kannte Pollet sowohl diese Skulptur als auch Antoine Wiertz' Gemälde *La révolte de l'enfer contre la ciel*. Da Pollet lange Zeit in Belgien ansässig

957 Madelène 1863 II.

958 Flaubert 1853.

959 Pontmartin 1869, S. 390.

960 Cantaloube 1863.

961 Vigny 1851, S. 211.

962 Wakefield 2007, S. 178, 183f.

963 Chotard 1997, S. 87.

964 Vgl. C. F. 1842, S. 136.

und tätig war, kann davon ausgegangen werden, dass er mit anderen Skulpturen der Geefs-Brüder sowie Wiertz' Gemälden bestens vertraut war.

Wenn Pollets Skulptur in der Presse genannt wurde, wurde sie oft als „joli“⁹⁶⁵ oder „élégant, mais invraisemblable“⁹⁶⁶ bezeichnet, was nicht zwangsweise eine Abwertung darstellt, aber durchaus den Umstand, dass die Skulptur wenig kontrovers war – solange man sich mit poetischer Leichtigkeit anfreunden konnte. Der dekorative, lyrische Charakter der Skulptur passte in die Kunstpolitik des Second Empire. Es war nicht ungewöhnlich, dass der Staat auch an solch poetischen Themen interessiert war – ganz im Gegenteil – denn der „État, jouant son rôle de protecteur des arts, achetait scrupuleusement.“⁹⁶⁷ Außerdem versuchte die Regierung gezielt, die Kunst zu entpolitisieren.⁹⁶⁸

Pollets *Éloa* wurde durch das *Ministère d'État* des Second Empire zunächst 1861 in Marmor in Auftrag gegeben, allerdings auf Grund eines Beschlusses 1863 in Bronze ausgeführt.⁹⁶⁹ Die Bronze wurde 1864 von der *Administration des Beaux-Arts* gekauft.⁹⁷⁰ Solche Aufträge, also ‚commandes‘, dienten bereits seit dem ersten Empire neben den Ankäufen und Medaillen zur Förderung zeitgenössischer Kunst.⁹⁷¹ Der Pool der sich zum Kauf anbietenden Werke wurde von zwei der Salon-Jurys, nämlich der „jury d'admission“ und der „jury des récompenses“, vorab konstituiert: zur Wahl standen die im Salon ausgestellten Werke, wobei diejenigen, die mit Preisen ausgezeichnet wurden, die erste Wahl darstellten.⁹⁷² Schlussendlich entschied dann jedoch die „commission d'achat“, wobei diese unabhängig vom jeweiligen Staatsoberhaupt agierte, welches zusätzlich Kunst einkaufte.⁹⁷³ Napoléon III. sowie seine engere Familie waren allerdings recht wenig an den schönen Künsten interessiert.⁹⁷⁴ Dadurch hatte der Comte de Nieuwerkerke, der mutmaßlich zumindest die *jury des récompenses* in der Hand hatte, als *directeur des musées* durch seine Beauftragung der *commission d'achat* die volle Macht darüber, welche Werke von Staatsgeldern eingekauft wurden.⁹⁷⁵

965 Lefranc 1863, S. 537.

966 Énault 1863, S. 470.

967 Pingot I 1986, S. XIII.

968 Mainardi 1987, S. 3.

969 Lindsay 1979 II, S. 285.

970 Lami 1921, S. 95.

971 Chaudonneret 2010, S. 10.

972 Vgl. Pingot I 1986, S. XIII.

973 Pingot I 1986, S. XIII.

974 Mainardi 1987, S. 34-36, 38.

975 Vignon 1863, S. 370. Nieuwerkerkes Diktatur, was Kunstangelegenheiten im Second Empire betraf, war ein ernsthaftes Problem (Vignon 1863, S. 369). Er erhielt alle seine Posten, nämlich *directeur général des musées impériaux, intendant des beaux-arts de la Maison de l'Empereur*, 1863

Skulpturen wurden dennoch im Second Empire massenweise in Auftrag gegeben und das nicht zwangsweise in Form von Denkmälern, sondern „for the museum at Versailles, [...] the Palais de l’Institut and the Palais Bourbon, for the new mairies and the Palais de Justice“, „for the gardens being altered so radically under Haussmann’s direction“, „there were numerous religious commissions“ und die „grandest commissions of all were for the two most characteristic projects of the Second Empire – the Louvre and the Opera“.⁹⁷⁶ Pollet selbst war beispielsweise an der skulpturalen Ausstattung des Pavillon Richelieu sowie der Opera beteiligt und erhielt im Pariser Salon 1850 eine Medaille erster Klasse und einige weniger wichtige Medaillen.⁹⁷⁷ Das Hauptgenre seines Schaffens waren Porträt-Büsten, insbesondere der kaiserlichen Familie.⁹⁷⁸ Die im Verlaufe der Julimonarchie auf Grund ihres exzentrischen Stils so in Ungnade gefallenen Rude, Barye und Préault wurden mit neuen Aufträgen rehabilitiert und waren als romantische Bildhauer der ersten Stunde wieder in den Salons vertreten.⁹⁷⁹ Der Gro steil der ausgestellten Skulpturen war nun rein dekorativ und die Bourgeoisie gab weiterhin den kommerziellen Ton an, wobei sich die Aufträge und Käufe der Regierung nach diesem allgemeinen, sehr undifferenzierten Geschmack gerichtet zu haben scheinen.⁹⁸⁰ Die Annahme, dass sogenannte romantische Kunst von der Bourgeoisie nie gut geheißen oder verstanden worden sei, wie es Jean-Marie Moulin behauptet,⁹⁸¹ ist zu korrigieren. Immerhin verlangte die Bourgeoisie 1867 immer noch „melodramatische oder militärische Szenen, entkleidete Frauen und Trompe-l’oeil-Bilder. Man liefert ihm Schlachten, Autodaf s, Blutvergießen in der Arena“.⁹⁸² Zudem wurde in dieser Arbeit bereits gezeigt, wie sehr sich Bourgeoisie gerade in

schließlich *surintendant des beaux-arts* und 1864 *s nateur* durch seine Liaison mit Prinzessin Mathilde, der Cousine von Napoléon III. (Mainardi 1987, S. 35F, 126). Nieuwerkerke schien gezielt Künstler zu bevorzugen sowie zu benachteiligen, wobei dies offensichtlich auf persönlicher Zu- und Abneigung basierte, da Künstler von Rang und Namen, die beim Publikum sehr beliebt waren, beispielsweise aus dem *livret* des Salons gestrichen wurden. (Vignon 1863, S. 370. Vgl. Mainardi 1987, S. 36.) Außerdem ließ er Werke von Künstlern aus den Museen entfernen, die ihm die Stirn boten. Das ist durchaus auffällig in einem Regime, was offiziell jede Kunstrichtung förderte (Mainardi 1987, S. 66). Als Ingres Nieuwerkerke als „Assassin“ für dessen in Auftrag gegebene ‚Restaurationen‘ von Raffael-Gemälden, eigentlich Umgestaltungen, bezeichnet hatte, wurden Ingres‘ Werke aus dem Musée de Luxembourg entfernt (Mainardi 1987, S. 123f). Und als Théophile Gautier und Viollet-le-Duc 1864 zusammen mit Studenten Nieuwerkerke aus der  cole des beaux-arts jagten, „Gautier ended up in jail, Viollet-le-Duc was forced to resign his chair, and Nieuwerkerke was made President of the Ecole’s Conseil supérieur de l’enseignement“ (Mainardi 1987, S. 126).

976 Mirolli 1971, S. 15.

977 Lami 1921, S. 93. Lindsay 1979 I, S. 285. Lindsay/ Pingeot/ Rishel 1979, S. 250.

978 Lindsay 1979 I, S. 285.

979 Vgl. Mirolli 1971, S. 15, 20f. Lindsay/ Pingeot/ Rishel 1979, S. 252.

980 Mirolli 1971, S. 15. Moulin 1979, S. 17, 20f.

981 Moulin 1979, S. 21.

982 Vgl. Vaughan 1998, S. 61. Hippolyte Taine 1867, zitiert in: Thomine Berrada 2017 II, S. 140.

den 1830ern von romantischer Kunst und Literatur angezogen fühlte. 1863 war außerdem vom Neo-Klassizismus in der Skulptur kaum noch eine Spur, was laut Louis Auvray bei einigen Kritikern offenbar Unmut hervorrief:

„Malheureusement ce sont ceux qui savent le moins qui sont les plus prompts à condamner ; ce sont eux qui osent écrire que cette année la sculpture est médiocre, et cela *parce que l'imitation du grec et du romain n'y domine plus.*“⁹⁸³ (Hervorhebung des Autors)

Man darf auch den Einfluss der immer noch bestehenden Aristokratie auf den favorisierten Kunstgeschmack nicht vergessen. Das simultane Angleichen an und Hadern mit der bourgeoisen Lebensweise, was immer noch fortbestand, sorgte dafür, dass sich die Aristokratie immer wieder an Epochen orientierte, in der ihre Lebensweise und ihre Machtmöglichkeiten auch tatsächlich noch aristokratisch waren.⁹⁸⁴ Und die französische Bourgeoisie orientierte sich aus Unsicherheit künstlerisch ebenso an der Vergangenheit.⁹⁸⁵ In der Regel waren es die Stile vom 15. Jahrhundert bis zur französischen Revolution, die – oft als romantisch bezeichnet – das Salonpublikum bedienten.

Dieser Eklektizismus machte laut Théophile Gautier jedoch entscheidungsunfähig:

„De là, cette inquiétude, ce vague, cette diffusion cette facilité de passer d'un extrême à l'autre, cet éclecticisme et ce cosmopolitisme, ce voyage dans tous les mondes du possible, qui va byzantin au daguerréotype, du maniérisme cherché à la brutalité voulue. On sent bien qu'il y a quelque chose à faire, - mais quoi ?“⁹⁸⁶

Erinnern wir uns an dieser Stelle noch einmal an Hazlitts Einschätzung seiner Zeit von 1825:

„The present is an age of talkers, and not of doers; and the reason is, that the world is growing old. We are so far advanced in the Arts and Sciences, *that we live in retrospect, and doat on past achievements. The accumulation of knowledge has been so great, that we are lost in wonder at the height it has reached, instead of attempting to climb or add to it; while the variety of objects distracts and dazzles the looker-on.*“⁹⁸⁷ (Hervorhebung des Autors)

1863 beispielsweise waren unter den Skulpturen laut des Kritikers William Bürger (Pseudonym von Théophile Thoré) fast ausschließlich „*pastiches effacés, soit de l'antique, soit de la Renaissance, soit du dix-septième et du dix-huitième siècle*“.⁹⁸⁸ Es zeichnet sich hier ein ganz klarer europäischer Gesamttrend ab, der bis heute anhält, nämlich eine Übersättigung durch zu viele Eindrücke, die nur noch rezipieren anstatt um- oder gar neudenken erlauben. Die Kunst war und ist dabei ein essentielles Medium, um dies zu erreichen. Diese Ablenkung stellt auch ruhig, indem sich sowohl Künstler als auch Rezipienten potenziell im Kreis drehen. Das Second

983 Auvray 1863, S. 75.

984 Vgl. Moulin 1979, S. 23f.

985 Moulin 1979, S. 23.

986 Théophile Gautier, zitiert in: Hiesinger/ Rishel 1979, S. 41.

987 Hazlitt 1970, S. 39.

988 Bürger 1870, S. 430.

Empire pflegte diese Taktik in besonderem Ausmaße durch die bereits erwähnte Kauf- und Ausstellungsfreudigkeit von prinzipiell allen Kunstrichtungen.⁹⁸⁹ Das Regime wollte alle Gegensätze miteinander vereint sehen, ob Monarchie und Demokratie, Ordnung und Freiheit oder alle politischen Gesinnungen miteinander.⁹⁹⁰ Es ist zu bezweifeln, dass dieses Vorgehen aus Idealismus heraus resultierte. Es ist eher der Wille, alle Seiten zu kontrollieren, sodass das Regime letztendlich immer der Gewinner war.

Gerade für das Medium der Skulptur war diese Vorgehensweise allerdings insofern zuträglich, als dass sich nun mehr Bildhauer profilieren konnten.⁹⁹¹ Sie waren weiterhin aus Notwendigkeit auf direkte Auftraggeber angewiesen:

„Condamné à satisfaire les goûts capricieux de quelques riches amateurs, et privé des besognes illustres que lui commande le gouvernement, l'art statuaire serait infailliblement conduit à une décadence rapide, ou à rapetisser de plus en plus son domaine et la perfection de ses ouvrages.“⁹⁹²

Diese Notwendigkeit, sich nach dem Geschmack der Auftraggeber und potenzieller Käufer richten zu müssen, führe dabei zum Verfall der Bildhauerkunst. Das heißt hier konkret, dass Neo-Klassizismus nicht mehr gefragt war.

Die Bronze von Pollet *Éloa* gelangte 1868 in das Musée des Beaux-Arts in Rouen, wobei die spätere Marmorversion von 1869 mit drei Metern Höhe nach ihrer Ausstellung in die Jardins du Luxembourg verbracht wurde.⁹⁹³ 2013 stand eine Marmorversion auf dem Kunstmarkt zum Verkauf.⁹⁹⁴ Pollets *Éloa* wurde nämlich auch für den freien Kunstmarkt reproduziert.⁹⁹⁵ Bei anderen Künstlern hinterließ die Figurengruppe einen bleibenden Eindruck. Zur Bronzegruppe von Pollets *Éloa* existiert eine Bleistiftzeichnung von Philippe Zacharie (*Abb. 89*), der diese in den Räumen des Musée des Beaux-Arts in Rouen zeichnete und seinem Freund Victor Delamare, einem Künstler aus Rouen, widmete.⁹⁹⁶

Pollets Skulpturengruppe ist ein Ausdruck der wiederauflebenden Romantik im Second Empire. Und obgleich die nicht neo-klassizistische Skulptur immer noch von einigen Seiten als dekadent bezeichnet wurde, ist sie der Kanon. Ihr dekorativer Charakter hatte sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts nicht stark verändert. Denn in der Skulptur waren außer bei Préault keine Gemetzel zu sehen, nur Baryes

989 Vgl. Hiesinger/ Rishel 1979, S. 41. Mainardi 1987, S. 66.

990 Mainardi 1987, S. 69.

991 Vgl. Lindsay/ Pingeot/ Rishel 1979, S. 249.

992 Blanc 1878, S. 83.

993 Lindsay 1979 II, S. 285f. Dossier Pollet.

994 interencheres 2013.

995 Société des marbres et bronzes artistiques de Paris 1883, S. 20.

996 Bakhuys/ Cathelineau 2016, S. 120. Deshalb wurde die Zeichnung wahrscheinlich auch 1868 angefertigt, da Delamare im selben Jahr verschollen ging (Bakhuys/ Cathelineau 2016, S. 120).

kämpfende Tiere waren als Dekorationsobjekte äußerst populär. Das Hauptaugenmerk lag in der romantischen Skulptur schon immer eher auf Nachdenklichkeit, Melancholie und Seelenschmerz – oder schön anzusehenden Persönlichkeiten, gerne literarische Helden nackt, in Mittelalter- oder Renaissancetracht. Satan, und bei Pollet auch Éloa, entsprachen völlig dem Mainstream der romantischen Skulptur, da sie alle genannten Kriterien erfüllen. Auch Pollet als Künstler war kein großer Rebell. Er war etabliert und wurde von der Regierung des Second Empire durch Aufträge gefördert.

5.11. Bellver

Bellvers *Ángel Caído* (Abb. 58-64) ist vermutlich der lauteste schöne Satan überhaupt. Er schreit seine Empörung gen Himmel und ist somit natürlich ein Sprachrohr für Dramatik und Aufruhr. Was diese Darstellung besonders dynamisch macht, ist die starke Schiefelage und die Leichtigkeit der Skulptur. Alejandra Hernández stellt ihren Zeitungsartikel über Bellvers Skulptur in *El Punto de las Artes* unter das Motto des *Laokoon*-Zitats, indem sie dem Haupttitel *El Ángel Caído de Ricardo Bellver*, den Untertitel *una interpretación cristiana del Laocoonte* hinzufügte.⁹⁹⁷ Nicht nur die Form – inklusive der Schlangen – sei offensichtlich ähnlich, sondern auch das Motiv der Gottesbestrafung.⁹⁹⁸ Stilistisch ordnete Hernández das Werk als eklektizistisch ein, nämlich mit der „beleza del arte clásico, del barroco y del naturalismo“.⁹⁹⁹ Es sind zwar noch die allgemeinen Anleihen vom *Laokoon*, nämlich die starke Torsion des Körpers sowie die prominenten Schlangen zu erkennen, allerdings hat sich Bellver so weit von der antiken Skulptur entfernt, dass die Ähnlichkeiten vernachlässigbar sind. *Laokoon* windet sich zwar noch, hat sich aber bereits seinem Schicksal gefügt. Wie für Stebbins kommt Canovas *Kreugas* (Abb. 85) auch als Inspirationsquelle in Frage. Nicht nur der erhobene Arm ist bei Bellver fast identisch, sondern auch der angespannte rechte Arm, der in einer geballten Faust endet.

Bellvers eigene Illustration des *Ángel Caído* für die Zeitschrift *La Ilustración Española y Americana* (Abb. 90) von 1877, die als Stich in der Zeitschrift am 30. März 1878 auf Seite 204 nach dem Eintreffen der Skulptur in Madrid veröffentlicht wurde¹⁰⁰⁰, zeigt uns die Skulptur aus der Ansicht, die der Künstler als am potentesten

997 Hernández 1999, S. 17.

998 Hernández 1999, S. 17.

999 Hernández 1999, S. 17.

1000 Der Stich erschien auch später nach Auszeichnung der Skulptur mit einer Goldmedaille in anderen Printmedien (Hernández 2012, S. 326).

einschätzte. Eusebio Martinez de Velasco, der Autor des Artikels, der gemeinsam mit der Illustration erschien, wies explizit auf Miltons *Paradise Lost* hin und gibt dabei das passende Zitat zum Fall aus der spanischen Übersetzung des Epos.¹⁰⁰¹

Bellver betonte in der Illustration die muskuläre Spannung Satans und die fallende Abwärtsbewegung durch die Aufwärtsbewegung der Haare und des linken Flügels. Zudem ist das Brüllen Satans besonders akzentuiert. Es spiegelt sich auch in den Schlangenköpfen mit den aufgerissenen Mäulern wieder, die unter dem rechten Bein hervortreten (auch *Abb. 64*). Die Hydra, die Satan umschlingt, scheint ein Teil von ihm zu sein. Das Umschlingen ist dabei weniger ein Zeichen für das Festhalten Satans in der Hölle als vielmehr ein Echo und zugleich die Betonung der zur Faust geballten Hand, die vom dicken Teil des Schlangenkörpers umwunden wird. Interessanterweise wirken sowohl Satan als auch die Schlangen in der Illustration massiger als in der Bronze, wenn auch nicht übermäßig.

Abseits des Engelssturzes scheint dieser dargestellte infernale Wutanfall, bei dem Satan Obszönitäten grölt und sich wütend mit den Füßen in den Felsen krallt, unmöglich in der Skulptur darstellbar, da sich – zumindest nach dem neoklassizistischen Verständnis des 19. Jahrhunderts – die antiken Götter und Helden nicht so gehen ließen wie der Satan Bellvers, der dabei allerdings noch eine erhabene Figur macht. Dies ist möglicherweise einer der Gründe, warum Dubosc du Pesquidoux in Bellvers Darstellung, die „[s]avamment posé et modelé“ sei, eine „expression neuve“ sieht, die „ferait honneur à tout artiste“.¹⁰⁰² Denn:

„Précipité du haut du ciel, il gît, renversé sur un rocher, les ailes déployées, criant, menaçant encore avec un geste de fureur désespérée et de haine irréconciliable ; il est vaincu, non soumis ; abattu, non dompté : il luttera jusqu'à la fin des mondes. On devine l'ardeur de sa rancune au mouvement violent qui soulève sa poitrine, crispe ses doigts et lui fait lancer vers Dieu une incompressible imprécation. Voilà l'éternel révolté qui déclare la guerre à son maître, et ne rendra jamais les armes.“¹⁰⁰³

Der ideologische Aspekt Satans als Symbol der Revolte war für den Autor von entscheidender Bedeutung. Ein Grund für die Wahl Satans für diese Art der Darstellung ist wahrscheinlich Bellvers Überzeugung, dass „[e]l espiritualismo cristiano no podía [...] aceptar los antiguos cánones del Arte clásico basados en el exclusivo culto de la forma“,¹⁰⁰⁴ ein Sentiment, welches Hugo sinngemäß so auch in seinem Vorwort von *Cromwell* vertreten hatte. Offensichtlich war diese Auffassung

1001 „Por su orgullo cae (Satán) arrojado del cielo con toda so hueste de ángeles rebeldes, para no volver a él jamás. Agita en derredor sus miradas, y blasfemo las fijas en el empíreo, reflejándose en elles el dolor más hondo, la consternación más grande, la soberbia más funesta y el odio más obstinado.“ (Martinez de Velasco 1878, S. 203)

1002 Pesquidoux 1881, S. 461.

1003 Pesquidoux 1881, S. 461f.

1004 Bellver 1889, S. 8.

auch Ende des 19. Jahrhunderts noch gängig, denn Bellver hielt seinen Vortrag über Michelangelo, aus dem das Zitat stammt, erst 1889. Bellver sprach sich dort auch für die „feliz conjunción de la clásica forma con la cristiana idea“ aus, deren Ursprung er in „el arte magnifico del Renacimiento“ sieht.¹⁰⁰⁵ Interessanterweise stellte Bellver beim *Ángel Caído* gerade nicht explizit die christliche Idee dar, nämlich den Gehorsam, sondern entschied sich für ihr Gegenteil, die höllische Auflehnung. Diese ist zwar durchaus Teil des christlichen Gesamtgebildes, allerdings nur, um zu zeigen, wie aussichtslos sie ist. Das hat das Ziel, die Schäfchen im Stall zu halten, nicht, sie daraus zu befreien. Auch die Projektion der Rebellionswünsche des Betrachters in den rebellierenden Satan, der bei Bellver das heroisch aktive, schöne und erhabene Extrem verkörpert, stachelte den Betrachter eher an, immer weiter zu kämpfen. Aber er blieb unzufrieden, denn er war dauerhaft in Opposition zur ungeliebten Autorität. Die endgültige Niederlage ist dezidiert durch das Thema impliziert, nur der Zeitrahmen ist offen.

Der *Ángel Caído* avancierte zum zeitgenössischen Aushängeschild der modernen spanischen Skulptur.¹⁰⁰⁶ Der Präsident der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Federico de Madrazo, empfahl dem spanischen Staatsminister im März 1877, die Skulptur im folgenden Jahr auf der Weltausstellung in Paris als Bronze auszustellen, da sie „ha causado profunda sensación en el inteligente mundo artístico de Roma“.¹⁰⁰⁷ Diesem Ansuchen ging ein Vorschlag vom Marqués de Monistrol während einer der Sitzungen an jener Akademie voraus, auf der besagter Marqués das Werk in Marmor oder Bronze gerne auf der nächsten Weltausstellung in Paris sehen wollte.¹⁰⁰⁸ Im 19. Jahrhundert wurden primär Gipsgüsse auf die Weltausstellungen geschickt.¹⁰⁰⁹ Daher muss man dem Umstand, dass der *Ángel Caído* extra als Guss für die Weltausstellung angefertigt werden sollte, als besonders ansehen. Ein Grund für diese Entscheidung war auch, dass der Gips in Rom vom damals sehr berühmten deutschen Bildhauer Eduard Müller, der Mitglied und Professor der Accademia di San Luca, aber auch Mitglied den Akademien in Berlin, Carrara und der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid war, so

1005 Bellver 1889, S. 9.

1006 Hernández 1999, S. 17. In Publikationen und Korrespondenzen des 19. Jahrhunderts, die Bellvers andere Werke erörtern, wird immer wieder darauf hingewiesen, dass er der Autor des *Ángel Caído* ist (Hernández 2012, S. 626, 635, 653).

1007 Hernández 1999, S. 17. Federico de Madrazo an Manuel Silvela, 27. Mai 1877, in: Hernández 2012, S. 611.

1008 Hernández 2012, S. 610.

1009 Kammel 2001, S. 55.

gelobt wurde.¹⁰¹⁰ Der Conde de Coello, bevollmächtigter Minister in Rom, sandte einen Brief an den spanischen Innenminister bezüglich der *Exposición de los Pensionados de la Academia de Bellas Artes de España en Roma*, in dem er den internationalen Erfolg der Pensionäre betonte, wobei er explizit Bellvers *Ángel Caído* nannte, und als Redakteur einen Artikel mit ebenso enthusiastischen Lobreden für die Zeitschrift *La Academia* verfasste.¹⁰¹¹ Auf dieser Ausstellung in Rom erhielt Bellver bereits eine Medaille erster Klasse.¹⁰¹² Es handelte sich beim Gips um Bellvers letzte Einsendung an die Real Academia im Rahmen seines Rom-Stipendiats und sie wurde auch im Heimatland 1878 auf der *Exposición Nacional de Bellas Artes* ausgestellt, auf der sie eine Goldmedaille erhielt.¹⁰¹³ Es ist offensichtlich, dass die Einsendungs- und Ausstellungspraktiken wie in Frankreich funktionierten. Es wurde schließlich die Ausführung in Bronze sowohl aus Kosten- als auch aus Zeitgründen beschlossen, allerdings noch während der Gips in Rom war.¹⁰¹⁴ Ausgestellt wurde jedoch schließlich doch nur der Gips, da sich die Verhandlungen zwischen Künstler und der Verwaltung bezüglich der Eigentumsrechte und des Gusses sehr in die Länge zogen und die Skulptur erst 1879 von der Pariser Bronzegießerei Thiebaut & Fils gegossen wurde, wobei das Gipsmodell im Gussverfahren verloren ging.¹⁰¹⁵ Von den insgesamt 16.100.000 Besuchern der *Exposition Universelle* in Paris 1878, deren „galerie des beaux-arts“ im Zentrum des Palais auf dem Champ du Mars lag, sahen sicherlich einige Bellvers Skulptur.¹⁰¹⁶ Die Bronze wurde letztendlich auf Ansuchen von Francisco Sans, dem Direktor des Museo Nacional de Pintura y Escultura, heute das Museo Nacional del Prado, 1880 in den Parque del Retiro gebracht, wobei Bellver ihn aufforderte, sie vor der Witterung zu schützen, was nicht getan wurde.¹⁰¹⁷ Die Skulptur befindet sich noch heute dort. Es gab allerdings auch religiös motivierte Proteste gegen die öffentliche Zurschaustellung Satans im Retiro, da man damit dem Verführer gerade an einem

1010 Hernández 2012, S. 610.

1011 Conde de Coello an Ministro de Estado, 1. Juni 1877, in: Hernández 2012, S. 611f. Conde de Coello, in: Hernández 2012, S. 612f.

1012 Martínez de Velasco 1878, S. 203.

1013 Hernández 1999, S. 17. Hernández 2012, S. 326, 580, 610, 617, 833. Bezüglich der vollständig transkribierten Originaldokumente siehe Hernández 2012, S. 838f, 844, 847.

1014 Hernández 2012, S. 613-616.

1015 Hernández 1999, S. 17. Hernández 2012, S. 610, 615f, 833. Bezüglich der vollständig transkribierten Originaldokumente siehe Hernández 2012, S. 850, 855, 860, 863, 865, 870, 872, 875, 885, 887, 895.

1016 Vgl. Berger 1901, S. 53, 55.

1017 Hernández 1999, S. 17, 833. Bezüglich der vollständig transkribierten Originaldokumente siehe Hernández 2012, S. 878, 879, 882, 890, 891, 898, 900.

Erholungsort, der die Größe Spaniens repräsentierte, eine Plattform gäbe.¹⁰¹⁸ Ein weiterer Bronzeguss des *Ángel Caído*, den man aus nächster Nähe betrachten kann, befindet sich in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid.

Bellvers *Ángel Caído* fügt sich nahtlos in die Reihe der in der Öffentlichkeit populären skulpturalen Darstellungen des schönen Satans ein, wobei die Skulptur so erfolgreich war, dass Bellvers Name immer mit seiner Einsendung auch Rom verknüpft wurde. Der *Ángel Caído* ist der dynamischste schöne Satan, der im Fall all seine Wut herauslässt. Er befindet sich noch direkt im Kampf. Wie bei Flatters und Marochetti wird er dabei allerdings nicht zusammen mit Michael oder den anderen gefallenen Engeln dargestellt. Die ganze Aufmerksamkeit gilt Satan als Emblem der Auflehnung. Dabei wurde die Figur als so repräsentativ angesehen, dass sie nicht nur in Paris auf der *Exposition Universelle* gezeigt wurde, sondern nun im Parque del Retiro an exponierter Stelle einen Brunnen bekrönt.

5.12. Albano

Ebenso extrem in der Formensprache wie Bellvers *Ángel Caído* ist die Skulpturengruppe *The Rebel Angels* (Abb. 91 & 92) des italienischen Bildhauers Salvatore Albano, die 1893 vollendet wurde. Diese Gruppe besteht aus vier gefallenen Engeln, zwei weibliche und zwei männliche. Obwohl nicht herauszufinden war, welche der anderen skulpturalen Satansdarstellungen der Künstler kannte, so scheinen einige Gemeinsamkeiten auf, die sich schwer durch Zufall erklären lassen, möglicherweise aber schlicht aus denselben Inspirationsquellen resultieren. Der schlanke, nach oben gestreckte, männliche Engel ähnelt Bellvers *Ángel Caído* (Abb. 58-64), obgleich Albanos Figur stärker den *Laokoon* (Abb. 2) zitiert als Bellvers. Denn die Betonung liegt bei Albano auf dem Schmerz und der Angst, die sich in der Mimik zeigt. Gerade dieses Zeigen der blanken Angst ist völlig neu. Gesicht, Frisur, Körper und das verzweifelte Weichen nach hinten sind so naturalistisch, dass man nicht mehr an den Neo-Klassizismus denkt. Diese Figur ist wahrscheinlich Satan, da er ein Schwert in der erhobenen, aber angewinkelten, Rechten hält. Er sitzt auf dem Gesäß des anderen männlichen Engels, der auf dem Bauch liegend wütend in die Ferne starrt, während er in seinen rechten Zeigefinger beißt. Selbst wenn Albano Feuchères *Satan* (Abb. 66-69) nicht gekannt haben sollte, so klingt hier besonders in der Physiognomie des liegenden, männlichen Engels offensichtlich Carpeaux' *Ugolin* (Abb. 93) an, der in Kapitel 6 zusammen mit Feuchères *Satan* unter dem Aspekt der Niederlage näher besprochen wird. Albano

¹⁰¹⁸ o.V. 1880.

selbst schuf eine Marmorgruppe *Conte Ugolino*, mit der er großen Erfolg hatte.¹⁰¹⁹ Der erste weibliche Engel der auf dem Oberkörper des liegenden männlichen Engels sitzt und deren linkes Bein angewinkelt unter dessen Kinn ruht, ähnelt in Frisur, Gesichtstypus und sehnsuchtsvollem Blick gen Himmel Pollets *Éloa* (Abb. 56). Auch ballt sie ihre rechte Faust, ein Motiv, was bereits Joseph Geefs (Abb. 30-35), Emma Stebbins (Abb. 84), Costantino Corti (Abb. 46-50) und Ricardo Bellver verwendeten. Der erste weibliche Engel ist wie die anderen nackt. Zudem hat sie im Gegensatz zu den drei anderen Engeln keine Flügel, ein Merkmal, was sie wiederum mit Pollets *Éloa* teilt. Der zweite weibliche Engel liegt auf der Rückseite der Gruppe und hat Drachenflügel, während die zwei männlichen Engel Engelsflügel haben. Ihre Haltung kommuniziert Schutzbedürfnis, wobei sie diesen Schutz bei den anderen dreien sucht. Ihre linke Hand krallt sich in die Federn des Flügels des sitzenden Engels, während sie mit der anderen ihren linken Oberschenkel hält. Ihre langen Haare sind wild, ihr Gesichtsausdruck eine Mischung aus Trotz und Angst. Der Kampfgeist ist noch vorhanden, aber es zeichnet sich die Niederlage der rebellischen Engel ab, die in Kapitel 6 weiter ausgeführt wird.

Auch wenn Salvatore Albano heute nahezu unbekannt ist, war er zu seinen Lebzeiten kein unbeschriebenes Blatt. Die Marmorgruppe *The Rebel Angels* trug maßgeblich zum materiellen Wohlstand des Künstlers bei,¹⁰²⁰ sodass man annehmen kann, dass Thema und Ausführung immer noch relevant genug waren, um Aufsehen zu erregen und Käufer anzulocken. Albano, der in Neapel bei Giuseppe Antonio Sorbilli lernte und Kurse an der Accademia di Belle Arti bei Tito Angelini besuchte, erhielt 1867 den Rompreis und 1887 für *Vanni Fucci* eine Goldmedaille im Pariser Salon.¹⁰²¹ Zudem erhielt er von der Aristokratie aus der ganzen Welt Aufträge.¹⁰²² Auch Albano stellt somit keine Ausnahme von der Regel dar. Er war berühmt, beliebt und seine Marmorgruppe scheint alle bisher da gewesenen skulpturalen Satansdarstellungen in vier gefallenen Engeln zu vereinen.

1019 o.V. 1983, S. 770. o.V. 2006, S. 221.

1020 o.V. 1983, S. 770.

1021 o.V. 1983, S. 770. o.V. 2006, S. 221.

1022 o.V. 1983, S. 770.

6.

Ils étaient vaincus, peu m'importait le reste.

—

Satan als einsamer Besiegter

Flaxman, Duseigneur, Feuchère/ Étex/ Carpeaux, G. Geefs, Pollet/ Perraud/ Préault/ Feuchère,
Albano, Wrubel

6.1. Flaxman

Satan als Besiegter stellte in Kombination mit dem Erzengel Michael bis in das 18. Jahrhundert ein gängiges Thema in der bildenden Kunst dar. Luther Link beschreibt den Teufel zwischen dem 9. und 16. Jahrhundert als ein eher ungreifbares und unpersönliches Etwas: eine leere Maske, manchmal vom Typ her angelehnt an heidnische Gottheiten wie Pan, Nergal oder Bes, manchmal schwarz und nackt, mit Flammenhaar, meist ein groteskes Hybridwesen, oft ein Drachen.¹⁰²³ Er wurde nie einheitlich dargestellt, da es keine festgelegte Ikonographie, weder literarisch noch piktoral, für den Teufel gab.¹⁰²⁴ Er sei allerdings „at any time“ „an impotent imp or a vicious demon in various guises“ gewesen.¹⁰²⁵ Im 15. und 16. Jahrhundert setzte eine zunehmende Vermenschlichung des Teufels ein, normalerweise im Zusammenhang mit den rebellierenden Engeln.¹⁰²⁶ Vor Barry, Füssli und Blake war der Teufel in der bildenden Kunst nicht standardmäßig ein schöner Jüngling, es sei denn vereinzelt über die Jahrhunderte hinweg direkt beim Fall, wie beispielsweise bei Lorenzo Lottos *San Michele arcangelo e Lucifero* (Abb. 94) in Loreto. Lorenzo Lotto ist einer der wenigen, die Satan in der Renaissance mit einer „quasi feminea bellezza“ darstellten.¹⁰²⁷ Satan und Michael sind auf dem Gemälde physisch identisch. Sie unterscheiden sich bis auf die Nacktheit Satans nicht. Satan muss außerdem auf seine Mitstreiter verzichten, er ist hier besonders „einsam und hilflos“.¹⁰²⁸

Die einsame Niederlage wurde auch im 19. Jahrhundert in den skulpturalen Satansdarstellungen wieder aufgegriffen. Dass gerade John Flaxman als Erster gleich zweimal einen besiegten Satan mit vollständig romantischer, zeitgenössischer Physiognomie in zwei neo-klassizistisch-romantischen Ensembles schuf, überrascht vielleicht. Allerdings ist Satan hier nicht der große Antiheld, der im 19. Jahrhundert

1023 Osterkamp 1979, S. 53f. Link 1995, S. 15f, 38, 40, 44f, 50, 69f, 126, 133.

1024 Link 1995, S. 35, 44.

1025 Link 1995, S. 38, 201.

1026 Link 1995, S. 71.

1027 Berenson 1955, S. 173.

1028 Osterkamp 1979, S. 55.

modern war, sondern der besiegte moderne Mensch und das bereits etwa zwischen 1820 und 1826.

„We must remember the immortal poem of ‘Paradise Lost,’ by our countryman John Milton”,¹⁰²⁹ gab Flaxman in seiner Vorlesung *Modern Sculpture* an der Royal Academy in London – wie viele seiner Kollegen – zum Besten. Der Künstler selbst erinnerte an das Epos mit seiner Kunst. Flaxmans Relief mit dem offiziellen Titel *The Flight of Satan from Paradise* (Abb. 95 & 96), ist eines der letzten Werke Flaxmans im Jahre 1826, dem Jahr, in dem er im Alter von 71 Jahren verstarb. Die Datierung kann man auf Grund eines Auftrags für das Marmorrelief durch den Duke of Bedford rekonstruieren.¹⁰³⁰ Dieses Relief verblieb allerdings in Gips und wurde nicht in Marmor ausgeführt.¹⁰³¹ Leider ist unklar, woher David Irwin die Information hat, dass das Relief tatsächlich auf einen Auftrag zurückgeht, da dies in seinen Fußnoten nicht erwähnt wird. Der Guide zur Flaxman Gallery des University College London, in dessen Sammlung sich das Relief befindet, datiert es auf ungefähr 1820.¹⁰³² Was bleibt, ist der Umstand, dass wir es bei dem Gips mit einem Spätwerk Flaxmans zu tun haben.

Es handelt sich bei diesem Gips um das erste Auftauchen von einer Szene zu John Miltons *Paradise Lost* in der Skulptur. Der Gesamtaufbau des Reliefs ist sehr neoklassizistisch, da es bis auf die agierenden Figuren mit dazugehöriger ikonographischer Ausstattung jeglicher Bildgegenstände entbehrt.¹⁰³³ Außerdem unterstreicht der Umstand, dass keine der Figuren Flügel hat, obwohl es sich bei der linken, mit Speeren angreifenden Gruppe um Engel und bei der stürzenden Figur auf der rechten Seite um Satan handelt, die antike Ausstrahlung des Reliefs. Die Flügellosigkeit ist auch bei Flaxman nicht standardmäßig zu erwarten, da seine Engelsfiguren in anderen Reliefs durchaus Flügel haben.¹⁰³⁴ Höchstwahrscheinlich wollte Flaxman mit dem Weglassen der Flügel auch den klassizistischen Charakter von *Paradise Lost* unterstreichen. Keiner der Akteure hat Brustwarzen, was typisch für antike Reliefs ist. Des Weiteren sind Satan und die Engel bis auf einige Tücher, die den Lendenbereich verdecken, nackt. Die im Prinzip völlige Nacktheit ist jedoch kein Novum Flaxmans, sondern fand sich bereits bei Füssli, Barry, Lawrence und

1029 Flaxman 1865, S. 271.

1030 Vgl. Irwin 1979, S. 106.

1031 Irwin 1979, S. 226 Fußnote 56.

1032 UCL Art Museum 2012, S. 20.

1033 In Renaissance-Reliefs, wie bei Donatello, Ghiberti oder Jacopo Sansovino, findet man hingegen oft elaborierte Hintergründe.

1034 Dazu gehört beispielsweise *The Lord's Prayer: Deliver us from Evil* (siehe UCL Art Museum 2012, S. 18).

Blake. Ähnlich wie bei Füsslis *Satan flieht, von Ithuriels Speer berührt* (Abb. 10 & 11) evoziert das Tuch im Schulter- und Kopfbereich des vollständig sichtbaren Engels neben dessen graziler Laufbewegung eine Art Flug. Bei der weiblichen Figur mit der Waage handelt es sich um das Sternbild Jungfrau, was sich von der Inschrift der dem Relief vorausgehenden Zeichnung (Abb. 97 & 98) ableiten lässt:

„And read thy lot in yon Celestial sign, / Where thou art weighed – B. IV. l. 1010“.

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus *Paradise Lost*, nämlich Buch IV, Vers 1010 der Erstausgabe von 1667, wobei das Zitat eigentlich in den Versen 1011 und 1012 zu finden ist. Kurz vor diesem Zitat findet sich im Epos ein Hinweis auf die Sternbilder:

„Th’ Eternal to prevent such horrid fray,
Hung forth in Heav’n his golden Scales, yet seen
Betwixt Astrea and the Scorpion signe,
Wherein all things created first he weighd,“¹⁰³⁵

Im Relief hält nicht Gott die Waagschalen, sondern Astrea, die Jungfrau. Ohne die Stelle aus dem Epos zu kennen, ist der Skorpion relativ schwer auf dem Relief zu erkennen, zumindest wenn man direkt davorsteht, während der Skorpion auf der Zeichnung kleiner und deutlicher direkt neben den Waagschalen zu sehen ist, welche das Sternzeichen der Waage symbolisieren. Die Szene, die Flaxman hier präsentiert, zeigt präzise den Moment, in dem sowohl die Engel, deren Anführer an dieser Stelle der Erzengel Gabriel ist, als auch Satan die Sternzeichenkonstellation am Himmel entdecken. Daher ist der offizielle Titel des Reliefs im Booklet des University College London *The Flight of Satan from Paradise* unpassend. Schließlich handelt es sich hier nicht um eine Flucht, sondern um die Verhinderung eines Kampfes durch göttliche Intervention. Auch Irwins Titel für das Relief von 1979 bezeichnete das Thema fälschlicherweise als *Satan fleeing from the Touch of Ithuriel’s spear (Paradise Lost)*.¹⁰³⁶ Ich würde hingegen den Titel *Satan und Gabriel entdecken die Sternzeichen im Himmel (Paradise Lost Buch IV)* oder etwas Ähnliches vorschlagen. Sowohl die Engel als auch Satan blicken einander nicht an, sondern in den Himmel. Die einzige, wenn auch indirekte, Kommunikation findet durch die leichte Überlappung des Fußes Satans mit dem Bein Gabriels statt, denn nicht einmal die Lanzen der angreifenden Engelsgruppe deuten auf Satan. Das betont wiederum die Intervention durch das Erscheinen der Sternzeichen. Gabriel ist in *Paradise Lost* in dieser Begegnung mit Satan als „warlike“¹⁰³⁷ und „warrior Angel“¹⁰³⁸ charakterisiert,

1035 *Paradise Lost* IV, 993-996.

1036 Irwin 1979, S. 106.

1037 *Paradise Lost* IV, 902.

1038 *Paradise Lost* IV, 946.

der in Form einer „Phalanx“¹⁰³⁹ zusammen mit den anderen Engeln Satan bedroht. Die eher klassisch wirkende Textstelle scheint ein Grund zu sein, der Flaxman zur Umsetzung dieser Szene als Relief veranlasst hat, da sie ihm die Möglichkeit bot, eine Kampfszene ganz klassisch nach antikem Vorbild darzustellen, ohne die Ästhetik des Textes zu verfälschen. Als antike Inspirationsquelle käme beispielsweise der Relief-Fries des Apollon-Tempels von Bassae in Frage (Abb. 99), der sich seit 1816 im British Museum in London befindet. Flaxman sah diese Reliefs mit Sicherheit, da er in seinen *Lectures* von ihnen redete.¹⁰⁴⁰ Gerade die Haltung Satans wird dort mehrfach in Form eines überwältigten Kämpfers gezeigt. Außerdem skizzierte Flaxman in Italien ausführlich griechische Vasenmalereien,¹⁰⁴¹ in der ebenso Kampfszenen an der Tagesordnung waren, die sich bestens als Inspirationsquelle für Reliefs eigneten.

Die besiegte, kauernde Haltung Satans mit dem reuigen und entsetzten Gesichtsausdruck, der geradezu Mitleid erregt, lässt Satan als absolut unterlegen erscheinen. Bemerkenswert ist auch, dass Satans Frisur im Relief zeitgenössisch ist, da er einen Backenbart trägt, der am Ende des 18. Jahrhunderts langsam in Mode kam. Während die Engel klassizistische Idealgestalten sind, ist Satan ein Mensch. Er ist wieder einer von uns. Auf die Flügel, die Satan in Flaxmans Vorzeichnung noch hatte, verzichtete der Künstler, wahrscheinlich um das Relief entweder klassizistischer erscheinen zu lassen oder um Satans eigentliches Menschsein zu implizieren.

Obwohl Flaxman als Aushängeschild des Neo-Klassizismus gilt, war er nie ‚Purist‘, auch wenn sein Nachfolger an der Royal Academy als Professor für Skulptur, Richard Westmacott, dieser Meinung war¹⁰⁴². Ganz im Gegenteil. H. W. Janson schlägt „Romantic Classicism“ als Label für Flaxmans Kunst vor „because of his double allegiance to the Greek and medieval „primitives,“ his belief in the value of religious experience, and his devotion to sentiment, which he termed “the life and soul of fine art.””¹⁰⁴³. Diese Wichtigkeit von Gefühl erörterte Flaxman in seinen Vorlesungen:

„Sentiment is the life and soul of fine art; without it, it is all a dead letter. Sentiment gives a sterling value, an irresistible charm, to the rudest imagery or most unpractised scrawl. By this quality a firm alliance is formed with the affections in all works of art. With an earnest watchfulness for their preservation, we are made to perceive and feel the most sublime and terrible subjects, following the course of sentiment through the current and mazes of

1039 Paradise Lost IV, 979.

1040 Flaxman 1865, S. 235.

1041 Irwin 1979, S. 44.

1042 Westmacott 1865, S. vii.

1043 Janson 1985, S. 24f.

intelligence and passion to the most delicate and tender ties and sympathies of affection; - the benign exertions of spiritual natures; the tremendous fall of rebel Angels or Titans [...] Such effects are produced by the communication of the artist's own choicest feelings and faculties, embodied and enforced by the uninterrupted and constant observation and imitation of whatever is strikingly excellent in nature.¹⁰⁴⁴

Dennoch kannte Flaxman auch Winckelmanns Schriften auswendig, an denen er sein eigenes Stilsystem sowie seine *Lectures on Sculpture* orientierte.¹⁰⁴⁵ Ansonsten war Flaxman literarisch nicht ausschließlich an der Antike interessiert. Er las auch mittelalterliche Geschichte und Dichtung, wobei darunter ebenfalls pseudomittelalterliche Schriftstücke, wie Werke Chattertons sowie die pseudokeltischen Ossian-Geschichten fielen.¹⁰⁴⁶ Flaxman steckte also völlig in der romantischen Materie. Von seiner Italienreise brachte er nicht nur Gegenstände vom klassischen Interesse mit, wie Abhandlungen über die Ausgrabungen in Herculaneum, sondern auch Stiche nach Michelangelo, Drucke von Dürer oder Renaissance-Medaillen, die größtenteils aus dem Quattrocento stammen.¹⁰⁴⁷ Des Weiteren faszinierten Flaxman Renaissance-Kunstwerke, in denen er eine Fusion von christlicher und antiker Bildtradition sah.¹⁰⁴⁸ Flaxman war allerdings auch der Überzeugung, dass gotische Kunst ihren Ursprung im alten Griechenland hatte – so auch alle Schönheitsideale anderer Kulturen, wie Persien, Afrika und Großbritannien.¹⁰⁴⁹ Sein Auswahlkriterium bei dem, was ihm gefiel oder nicht gefiel, schien zudem bei gotischer und früher Renaissancekunst „simplicity“ zu sein, ein sonst eher in der klassischen Kunst gesuchtes und gefundenes Merkmal.¹⁰⁵⁰ Sogar während des 17. Jahrhunderts, beziehungsweise in den letzten Jahrzehnten davor, gab es einige Künstler, an denen Flaxman Gefallen fand, obwohl es sich dabei um für den Barock eher gemäßigte Künstler handelte, wie Puget, Guerciono oder Horazio Gentileschi.¹⁰⁵¹ Ansonsten hielt Flaxman die Kunst dieser Zeit eher für „‘extravagant‘, ‚affected‘, ‚bombastic‘ and ‚hard‘“ oder „‘rich‘ or ‚splendid‘“, wobei diese Begriffe von Flaxman alle abwertend verwendet wurden.¹⁰⁵² Bemerkenswert ist,

1044 Flaxman 1865, S. 166f.

1045 Vgl. Irwin 1966, S. 58. Vgl. Symmons 1984, S. 97-102.

1046 Irwin 1979, S. 14.

1047 Irwin 1979, S. 29.

1048 Flaxman 1865, S. 251. Irwin 1979, S. 30. Auch noch 1812 und 1813 machte Flaxman zwei Reisen, auf denen er viel in seinem Skizzenbuch zeichnete, wobei hiervon ein großer Anteil mittelalterliche Architektur und Skulptur war (Irwin 1979, S. 205).

1049 Irwin 1966, S. 58f, 71.

1050 Vgl. z. B. Flaxman 1865, S. 250. Irwin 1979, S. 91, 110.

1051 Irwin 1979, S. 30.

1052 Irwin 1979, S. 30. In seinen *Lectures on Sculpture* äußerte Flaxman sich kritisch gegenüber allen Bildhauern nach Benvenuto Cellini bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Flaxman 1865, S. 259).

dass Flaxman Rubens' Engelssturz als Studiengegenstand für Bildhauer und Maler gleichermaßen empfahl:

„The beholder is thunderstruck by angels falling in groups and forked masses, amalgamating in the vivid flashes, and darkening in the sulphurous smoke, in the various dismay, horror, terror, and torpor of deadened intellect in their lost condition.“¹⁰⁵³

In dieser Beschreibung schwingt eindeutig eine gewisse Portion Enthusiasmus – auch für die Überwältigung vom erhabenen Leidens-Spektakel – mit.

Solch ein Leidens-Spektakel ist auch die Rundplastik von Flaxman, in der Satan präsent ist (*Abb. 100 & 101*). Es ist dieselbe zeitgenössische Charakterisierung des Widersachers wie im Relief. Auch hier ist Satan völlig unterworfen, dieses Mal in dem Moment, als er von Michael in die Hölle gestoßen wird. Dieser Moment kommt zwar auch in *Paradise Lost* vor, die Ikonographie ist jedoch die, die seit dem Mittelalter für das Thema gängig ist. Michael dominiert das Geschehen. Sogar die Hybridform Satans wurde beibehalten, nur dass Flaxman ihn nur von den Beinen abwärts als sich windende Schlange stilisierte. Formensprachlich sind manieristisch-barocke und neo-klassizistische Anteile gemischt. Manieristisch-barock sind bei Satan die physische Gedrungenheit sowie der sich stark windende, schlangenartige Unterkörper. Bei Michael ist es das Laufmotiv und die schraubenartige Körperdrehung. Neo-klassizistisch ist an Michael wiederum, dass er insgesamt dennoch säulenartig und beherrscht wirkt. Sein Gesicht stammt zudem aus der antiken Retorte, um es überspitzt auszudrücken. Möglicherweise diente bei Michaels stark idealisierter Darstellung auch Flaxmans Annahme als Hintergrund, dass „[t]he most perfect soul, in the most perfect body“ zu finden sei.¹⁰⁵⁴ Michaels Gesicht ist perfekt, Satans ist unglaublich schmerzverzerrt – aber menschlich. Michael entspricht vom Engels-Typus her dem Gabriel aus dem Relief. Auch in der Rundplastik ist Satans Bartfrisur eher zeitgenössisch, wobei zusätzlich zum Backenbart auch am Kinn noch einige Locken zu sehen sind. Westmacott schätzte die Rundplastik als den Höhepunkt von Flaxmans Schaffen ein, wobei er die Skulptur in ihrem Gesamteindruck tatsächlich als Säule beschreibt.¹⁰⁵⁵ Er sah „ardour and energy revolving around him [Michael]“ und “malignant subtlety and inflexibility of purpose, in expression, and in the writing action of the demon”.¹⁰⁵⁶ Satan ist am Ende; weder physisch noch psychisch regt sich Widerstand in ihm. Flaxmans Auffassung von gefallenem Engeln schien ansonsten eher neo-

1053 Flaxman 1865, S. 158.

1054 Flaxman 1865, S. 131.

1055 Westmacott 1865, S. xf.

1056 Westmacott 1865, S. xi.

klassizistisch zu sein. Dies zeigen Zeichnungen vom Künstler zu *Paradise Lost*. Flaxman ist ironischerweise dennoch derjenige, der beispielsweise *Satan rousing his Legions* am dynamischsten interpretierte (Abb. 102), obwohl das Gesamtgeschehen etwas von antiken Schlachtenreliefs hat. Die Darstellung ist hier typisch heroisch und hat nichts Unterwürfiges.

Flaxmans plastische Arbeiten, in denen er Satan darstellte, sind als eine Art Bindeglied zwischen der Malerei des 18. Jahrhunderts und der Skulptur der 19. Jahrhunderts mit Satan als Protagonisten zu sehen. Denn einerseits ist das Relief in seiner relativen Flächigkeit noch sehr nahe an der Malerei, andererseits ist Satan in Flaxmans Rundplastik nicht der Akteur, sondern der Reakteur, der von Michael bedrängt wird. Er ist legitimiert durch die Präsenz des Engels.

6.2. Duseigneur

Auch der Bildhauer Jehan Duseigneur war von der Machtkonstellation Michael-Satan fasziniert und schuf für den Pariser Salon von 1834 ein gigantisches Gipsmodell zu diesem Thema (Abb. 103). Obwohl die Skulpturengruppe einen Satan hat, der „trop humain, pas assez satanique“¹⁰⁵⁷ ist und „un torse de la plus belle [...] exécution“¹⁰⁵⁸ hat, handelt es sich – wie bei Flaxmans Variante des Themas – bei ihm eher nicht um den Satan, der im 18. und 19. Jahrhundert als Rebell und Identifikationsfigur geschätzt wurde. In dieser Konstellation ist Michael immer der Sieger und Satan immer der Besiegte, wobei Satans untergeordnete Haltung ihm im Vergleich zu Michael wenig Raum und Präsenz gibt. Es gibt auch skulpturale Darstellungen, in denen Satan als Besiegter allein ist, wobei die Implikationen dabei ganz andere sind als hier, wo Satan flieht und weder als heroischer Held, noch als einsam Leidender zu erkennen ist. Auch schien das Gesicht von Duseigneurs Satan nicht schön zu sein, denn er hatte, was man auf den Stichen nie sehen kann, laut der Beschreibung des Autors des *Journal des Artistes* „la tête la plus ignoble, la plus hideuse, la plus grimaçante qu’il a pu, sans même lui donner l’expression de la fureur, où celle du désespoir, les seules qui pouvaient être justes“.¹⁰⁵⁹ Interessanterweise bezeichnete der Autor es als „une grande erreur, et l’exemple de Raphaël ne la justifie pas, que de faire combattre l’archange St. Michel contre Satan sous forme de démon.“, denn „[d]ans la mythologie chrétienne, la lutte eut lieu entre les anges révoltés et l’archanges fidèle. Ce n’est pas qu’après leur défaite qu’ils

1057 Galbacio 1834, S. 1.

1058 o.V. 1834 I, S. 130.

1059 o.V. 1834 V, S. 133.

perdirent leurs formes célestes, qu'ils devinrent démons, et depuis lors il n'y eut plus de combat".¹⁰⁶⁰ Der Autor des *Journal du Commerce* hingegen sah im Ursprung dieser schönen Darstellungsweise explizit Milton:

„L'artiste [Duseigneur] aurait dû, d'ailleurs, se souvenir que Satan fut un archange, et que, selon l'idée de Milton, même après sa défaite, on doit reconnaître encore dans les traits sa céleste origine.“¹⁰⁶¹

Das zeigt, wie normal die Darstellung eines engelsgleichen Satans in den 1830ern war; und zwar so festgefahren, dass man die Dämonenform im Kontext des Engelssturzes als nicht korrekt kritisierte.

Das Thema, welches seit dem Mittelalter gängig war, hatte Duseigneur mit seiner Vorliebe für Mittelalter und Renaissance, die sich in all seinen Skulpturen widerspiegelt, sicherlich dazu motiviert dieses Thema zu wählen, und Michael in voller Ritterrüstung und im Rock darzustellen. Delécluze konstatierte sogar, dass Duseigneur „copie le gothique“.¹⁰⁶² Die Kleidung Michaels ließ den Engel dabei eher wie eine Jeanne D'Arc erscheinen.¹⁰⁶³ Ein weiterer Hinweis auf eine äußerst konventionelle Interpretation des Themas ist der Umstand, dass Michael „triomphe sans effort, comme sans colère“.¹⁰⁶⁴ Diese Skulpturengruppe ist wie die Flaxmans keine Werbung für den Widersacher.

6.3. Feuchère/ Étex/ Carpeaux

Obwohl bei Feuchères *Satan* (Abb. 66-69) der Vorgang des Nachdenkens im Vordergrund steht, gibt es einige Hinweise in Satans Körpersprache, die einen existenziellen Konflikt implizieren. Zunächst beißt Satan sich in die Finger und sein nervöser mit ein wenig Schmerz durchsetzter Blick geht nach oben (Abb. 67-69). Außerdem bilden die Flügel einen Schutzschild, der eine empfundene Bedrohung von außen suggeriert. Joseph Geefs' Satan denkt ebenfalls nach, aber er ist mehr verärgert als angeschlagen, der Fall nichts weiter als ein temporärer Rückschlag. Feuchères *Satan* hingegen dämmert es bereits, dass der Himmel ihm auf ewig verschlossen ist. Er ist sich der Aussichtslosigkeit seiner Lage bewusst.

Auch Antoine Étex' *Caïn* (Abb. 104) ist sich seiner Misere bewusst. 1833 entstand in dem Jahr, in dem Étex den Gips im Salon ausstellte, die Statuette Feuchères. Auf Grund der Ähnlichkeit der nachdenklichen Gesamtstimmung ist zu vermuten, dass *Caïn* Feuchère motivierte, ein ähnliches Thema in Skulpturenform umzusetzen. Étex

1060 o.V. 1834 V, S. 133.

1061 o.V. 1834 VII.

1062 Delécluze 1834.

1063 o.V. 1834 I, S. 129.

1064 o.V. 1834 I, S. 130.

erhielt für das Werk eine Medaille erster Klasse¹⁰⁶⁵ und in der Zeitung *Le Constitutionnel* wurde *Caïn* als „morceau capital de l'exposition de la sculpture“ bezeichnet, wobei der Autor ausdrücklich die Ausführung in Marmor empfahl¹⁰⁶⁶. Im selben Artikel wurde besonders Cains Leiden betont:

„La figure de Caïn est d'un caractère original et grand ; son remords, son désespoir on un calme terrible ; aucune consolation ne soulage son cœur, ni les caresses de son fils, ni les peurs si vraies de sa femme, associée avec tant le dévouement à sa douleur.“¹⁰⁶⁷

Cains Schmerz ist in der Skulptur eher apathischer Natur, sein Gesichtsausdruck düster. In Feuchères *Satan* brodelt es. *Caïn* ist nicht an Rebellion interessiert. In der *Revue Encyclopédique* wurde Étex' künstlerische Intention in diesem Hinblick folgendermaßen beschrieben:

„Il n'a point imaginé l'homme en révolte ouverte, et disputant contre Dieu ; mais il a voulu nous montrer l'homme abandonnée de Dieu.“¹⁰⁶⁸

Cain wirkt verlassen und einsam, obwohl Frau und Kind versuchen, ihn zu trösten. Feuchères *Satan* denkt noch darüber nach, sich aus seiner misslichen Lage zu befreien. Cains Gesicht und Körperbau wurden oft kritisiert. In der *Revue Encyclopédique* wurde das Gesicht als „lourde et stupide“¹⁰⁶⁹ bezeichnet, in *Les Temps* als „mélange de gladiateur et sauvage, un Germain aux cheveux rouges“¹⁰⁷⁰ und im *Moniteur Universel* als „masque ignoble et stupide d'un Hottentot“¹⁰⁷¹. Seine ganze Körperlichkeit wurde, ebenfalls im *Moniteur Universel*, als „formes déprimées“¹⁰⁷², im *Cabinet de Lecture* als „un peu trop lourdes“¹⁰⁷³ beschrieben. Dieses Urteil teilten andere zeitgenössische Publikationen im Großen und Ganzen. Diese depressive Schwere macht mitunter Cains Charme aus, der im *Moniteur Universel* explizit als romantisch bezeichnet wurde.¹⁰⁷⁴

Cain, war neben Satan ein Skulpturenthema, dass in den 1820ern und 1830ern öfters im Salon präsent war. Neu war in diesen Jahren die Vereinzelung von Cain und Satan in der Skulptur, was die beiden Antihelden folglich sichtbarer machte.¹⁰⁷⁵ Diese Vereinzelung, die auch als Vereinsamung zu verstehen ist, wird in Byrons Mysterienspiel *Cain* (1821) thematisiert, in dem Luzifer in schöner Engelsgestalt

1065 Fusco 1980 II, S. 252.

1066 o.V. 1833.

1067 o.V. 1833.

1068 Reynaud 1833, S. 577.

1069 Reynaud 1833, S. 577.

1070 Lenormant 1833 II.

1071 Pillet 1833.

1072 Pillet 1833.

1073 Raoul 1833, S. 11.

1074 Pillet 1833, S. 1262.

1075 Janson 1885, S. 120.

auftritt. Ein zentrales Thema ist Cains Verachtung für das Leben und die Unzufriedenheit sowohl von Cain als auch von Lucifer:

„ Cain. I live,
 But live to die : and, living, see nothing
 To make death hateful, save an innate clinging,
 A loathsome and yet all invincible
 Instinct of life, which I abhor, as I
 Despise myself, yet cannot overcome—
 And so I live. Would I had never lived!
 [...]
 Cain. Are ye happy ?
 Lucifer. We are mighty.
 Cain. Are ye happy?
 Lucifer. No: art thou?
 Cain. How should I be so ? Look on me“¹⁰⁷⁶

Aber nicht nur Cain und Lucifer sind einsam, auch Gott ist einsam:

„Lucifer. [...] He is great,
 But, in his greatness, is no happier than
 We in our conflict ! goodness would not make
 Evil; and what else hath he made ? But let him
 Sit on his vast and solitary throne,
 Creating worlds, to make eternity
 Less burdensome to his immense existence
 And unparticipated solitude
 Let him crowd orb on orb : he is alone
 Indefinite, indissoluble tyrant
 Could he but crush himself, ‘twere the best boon
 He ever granted ; but let him reign on,
 And multiply himself in misery !
 Spirits and men, at least we sympathise ;
 And, suffering in concert, make our pangs,
 Innumerable, more endurable,
 By the unbounded sympathy of all—
 With all ! But He ! so wretched in his height,
 So restless in his wretchedness, must still
 Create, and re-create—“¹⁰⁷⁷

Gottes ganze Schöpfung ist offenbar nur ein Abbild des fehlerhaften Prototyps, den er selbst darstellt. Gott allerdings fehlt die Empathie, die sowohl Menschen als auch feinstoffliche Wesen laut Lucifer haben. Lucifer verbrüderet sich mit Cain und damit mit der Menschheit als solches. Er kümmert sich um Cain, wo Gott durch Abwesenheit glänzt. Diese Abwesenheit wird in Étex‘ Skulpturengruppe eindrücklich veranschaulicht.

1823 übersetzte Fabre d’Olivet *Cain* ins Französische als Blankvers, wobei er das Werk für „dangereux, opposé à la Providence, et renfermant un système subversif de l’ordre social“ hielt, wohl auch, weil es wie die anderen Werke Byrons die französische Literatur stark beeinflusste.¹⁰⁷⁸ Es ist wahrscheinlich, dass auch Étex von

1076 Byron 1822, S. 13.

1077 Byron 1822, S. 14f.

1078 Estève 1907, S. 144. Fabre d’Olivet : *Cain, mystère dramatique de lord Byron, traduit en vers français et réfuté dans une suite de remarques philosophiques et critiques, etc.*, Paris 1823, prospectus, zitiert in: Estève 1907, S. 145. Vgl. Estève 1907, S. 276f, 283f.

Byron inspiriert wurde.¹⁰⁷⁹ Er kultivierte jedenfalls die Ansicht, dass er ein Rebell war, „continually struggling against what he felt was an unjust failure to recognize his genius“, möglicherweise weil er nie an der *École des Beaux-Arts* Fuß fassen konnte.¹⁰⁸⁰

Étex' *Cain* entstand während des Romaufenthalts des Künstlers ab 1831, wobei dieser nicht an ein Stipendiat im Zuge des Rompreises gekoppelt war, sodass Étex folglich auch nicht in der Villa Medici untergebracht war.¹⁰⁸¹ Die Skulpturengruppe ist möglicherweise als Ausdruck von Étex' Gefühlszustand in künstlerischer Isolation zu verstehen. Étex hatte in Rom nämlich mit starken Depressionen und Selbstmordgedanken zu kämpfen.¹⁰⁸² Ironischer- aber nicht überraschenderweise machte Étex genau mit diesen Leiden Karriere, als er sie in die Figur des Cain projizierte. Sie war eine der erfolgreichsten Skulpturen des 19. Jahrhunderts. Der Gips der Gruppe wurde 1851 auf der *Great Exhibition of the Works of Industry and Art* in London und 1855 auf der *Exposition Universelle* in Paris gezeigt, obwohl der Staat bereits 1836 die Ausführung in Marmor in Auftrag gegeben hatte.¹⁰⁸³ Diese kolossale Marmorvariante wurde 1839 im Salon ausgestellt.¹⁰⁸⁴ Zudem kursierte die Skulptur in kleinformatischen Editionen.¹⁰⁸⁵ „[D]er berühmte Cain“¹⁰⁸⁶ wurde auch in Pechts Bericht zur Weltausstellung von 1867 bei den industriellen Kleinbronzen genannt, „welche besonders als Luxusartikel in kleinem Format ihren Ruf durch die ganze Welt getragen haben“¹⁰⁸⁷. Pecht meint hier Étex' *Cain*, was deutlich zeigt, dass die Skulpturengruppe in den 1860ern immer noch ein Lieblingsstück war. Generell schien der Erfolg der Skulptur so mächtig gewesen zu sein, dass Étex zu den wenigen Künstlern gehörte, die unter Innenminister Adolphe Thiers mit einer

1079 Butler 1980, S. 91. Fusco 1980 II, S. 253. Janson 1885, S. 120.

1080 Fusco 1980 I, S. 252. Fusco 1980 II, S. 252.

1081 Butler 1980, S. 91. Fusco 1980 II, S. 252. Étex erhielt das Stipendium stattdessen direkt als Kompensation vom Innenministerium, da er 1830 zur Juli-Revolution festgenommen wurde (Fusco 1980 I, S. 250).

1082 Butler 1980, S. 91.

1083 Luc-Benoist 1928, S. 44. Fusco 1980 II, S. 253. Janson 1985, S. 120. Mainardi 1987, S. 25. Zur *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* in London waren nur Skulpturen und keine Gemälde zugelassen, was eigentlich für die französischen Bildhauer ein besonderer Anreiz gewesen sein müsste, dort auszustellen; das war allerdings ein Trugschluss, da viele Bildhauer nicht wollten, dass ihre Kunstwerke mit Industrieprodukten in Verbindung gebracht werden. (Mainardi 1987, S. 25f). Tatsächlich wurden die Skulpturen nicht nur falsch kategorisiert, sondern auch benutzt, um Industrieprodukte zu dekorieren (Mainardi 1987, S. 26). Étex' *Cain* war beispielsweise neben „Madame Ernest's *Specimens of stays without seams*“ platziert (Mainardi 1987, S. 26).

1084 Butler 1980, S. 90. Fusco 1980 II, S. 253.

1085 Knocks 1981, S. 78.

1086 Pecht 1867, S. 180.

1087 Pecht 1867, S. 180.

Unmenge an Staatsaufträgen bedacht wurden, wobei Étex auch nach Thiers' Abdanken noch unglaublich aktiv war.¹⁰⁸⁸

Jean- Baptiste Carpeaux' *Ugolin* (Abb. 93), für den der Bildhauer 1863 eine Medaille erster Klasse erhielt¹⁰⁸⁹, ist in seiner Grundstimmung und Gestaltungsweise eine Mischung aus Feuchères *Satan* und Étex' *Caïn*,¹⁰⁹⁰ zwei Skulpturen, die Carpeaux auf Grund ihrer Popularität sicherlich kannte. Das angespannte, schmerzverzerrte Gesicht, die Finger am und im Mund sowie das Krallen des einen Fußes in den anderen zitieren Feuchères *Satan*. Von Étex' *Caïn* ist die Gruppenkomposition angeregt, da sich hier Ugolinos Söhne ebenso um dessen Beine scharen und sich an ihn klammern wie Cains Familie im Falle von Étex. Mit beiden Skulpturen verbindet den *Ugolin* die Schwere des nach vorne zusammensackenden Körpers. Étex selbst vertrat in seiner Autobiographie die Ansicht, dass Carpeaux sich vom *Caïn* hat inspirieren lassen.¹⁰⁹¹ Émile Cantrel hingegen sieht im *Ugolin* gar die „manière de M. Préault“,¹⁰⁹² wahrscheinlich weil es sich hier um Sterbende handelt und der kleinste Sohn bereits tot ist. Von Théophile Gautier wurde die Ausführung in Bronze als „romantique“ beschrieben,¹⁰⁹³ was Carpeaux wie Pollet in die Nachfolge der ‚alten Romantiker‘ der 1820er und 1830er stellt, in diesem Falle konkret Étex, Feuchère und Préault. Der Einfluss Michelangelos ist allerdings ebenfalls in der Körpermodellierung sichtbar und die Kritik wies bei der Ausstellung der Bronze 1863 immer wieder auf die Verbindung zum *Laokoon* hin, wobei auch der *Torso Belvedere* als Inspirationsquelle möglich ist.¹⁰⁹⁴ Die Abundanz der „passions qui gonflent nos poitrines“ sind allerdings die Merkmale einer modernen Skulptur.¹⁰⁹⁵ Ugolino ist „désespéré, crispé, convulsif“¹⁰⁹⁶. Interessant ist die Ambiguität von Ugolinos Ausdruck, der von J. Girard de Rialle als „beau et horrible à la fois“¹⁰⁹⁷ und von Jean Rousseau als „d'un beau et fier caractère de formes“¹⁰⁹⁸ beschrieben wurde.

1088 Fusco 1980 I, S. 250f.

1089 Auvray 1863, S. 125.

1090 Diese unübersehbaren Parallelen haben auch Janson und Knocks festgestellt. (Janson 1885, S. 140. Knocks 1981, S. 78.

1091 Fusco 1980 II, S. 253.

1092 Cantrel 1863, S. 190.

1093 Gautier 1863, S. 1114.

1094 Gautier 1863, S. 1114. Rousseau 1863, S. 251. Bürger 1870, S. 435. Mirolli 1971, S. 61, 65. Holsten 2007 II, S. 224. Carpeaux kam nicht nur während seines Rom-Aufenthalts, den er auf Grund des Rompreises 1856 antrat, mit Michelangelos Originalen in Kontakt, sondern er besuchte 1858 auch Florenz (Mirolli 1971, S. 61f, 64f.).

1095 Énault 1863, S. 465.

1096 Gautier 1863, S. 1114.

1097 Rialle 1863, S. 134.

1098 Rousseau 1863, S. 251.

Adrien Paul beschrieb die ganze Skulptur als „affreusement beau“.¹⁰⁹⁹ Die ästhetischen Qualitäten des Leids wurden immer noch sehr geschätzt.

Die Genese der Skulpturengruppe spielte sich während Carpeaux' Rom-Aufenthalt nach dem Erhalt des Rompreises ab, wobei das Thema im Italien des 19. Jahrhunderts – aber auch in anderen europäischen Regionen – gerne in Kunst und Literatur behandelt wurde, gerade weil es sich mit der Thematik von Gefangen- und Freisein beschäftigte.¹¹⁰⁰ Wie Satan und Cain ist auch Ugolino ein Stellvertreter des schrecklich Leidenden, der oft mit dem *Laokoon* verglichen wurde.¹¹⁰¹ Carpeaux' *Ugolin* ist die erste Darstellung des Grafen aus Dantes Inferno in der Skulptur, ein erstes Mal, das viele literarische Figuren im 19. Jahrhundert erlebten. Besonders ungewöhnlich ist bei dieser Gruppe die nackte Darstellung der Figuren. Janson schlägt als Grund für die Nacktheit Carpeaux Begeisterung für Michelangelo vor, die nach seinem Florenz-Besuch besonders stark war.¹¹⁰² Der Grund könnte aber auch die allgemeine Praxis sein, Figuren, die keine zeitgenössischen Porträts darstellten, standardmäßig eher nackt zu zeigen. Außerdem reiht die Nacktheit *Ugolin* in die Gruppe des generischen einsamen und gequälten Individuums der Moderne ein. Ugolino ist nicht so sehr eine konkrete Person als ein Typus mit einer individuellen Identität, der stellvertretend für ‚seine Gruppe‘ steht, welche dieselbe Gruppe ist wie diejenige Satans oder Cains – der Rebellen, Unterdrückten und Stigmatisierten.

6.4. G. Geefs

Le génie du Mal von Guillaume Geefs (Abb. 38, 105 - 108) von 1848 ähnelt formal dem seines Bruders, stellt aber in dem, was die Skulptur kommuniziert, genau das Gegenteil dar. Die Figur ist die entschärfte Version der Skulptur Joseph Geefs'. Auch der spätere *Le génie du Mal* ist lebensgroß, schön, sehnig muskulös und hat gewellte, längere Haare, aber er ist unglücklich und reuig. Seine verzweifelten Gefühle graben tiefe Falten zwischen die Augen und in die Stirn, treiben seine Lippen in Jammer auseinander und lassen sogar eine Träne seine linke Wange herabfließen. Er hat ausgearbeitete Pupillen, was den emotionalen Ausdruck der Augen verstärkt. Er ist besiegt, angekettet und allein, während der Satan Josephs zwar ebenfalls allein ist, es sich aber um eine selbst gewählte meditative Einsamkeit handelt, die nicht wie eine Bestrafung erscheint. Josephs Satan kann sich frei bewegen, Guillaumes nicht. Guillaume griff die Problematik Satans im Kirchenraum

1099 Paul 1863.

1100 Knocks 1981, S. 72.

1101 Vgl. Knocks 1981, S. 74.

1102 Janson 1885, S. 140. Janson 1980, S. 78.

auf und löste sie durch eine traditionellere ikonographische Darstellung. Satan hat bei Guillaume kleine Hörnchen, die allerdings sehr unauffällig sind, da sie aus den welligen Haaren und nicht aus der Stirn hervortreten. Auch hat er verlängerte Fußnägel, die spitz zu kleinen Krallen geformt sind, die sich in den Stein bohren. Die Drapierung umschließt nun Satans ganze Hüfte und bedeckt sogar mutmaßlich zusammen mit den Flügeln seinen gesamten Rücken¹¹⁰³, sodass die Erotik der nackten Hüften minimiert wurde. Der erhobene Arm stellt gleichzeitig eine Verzweiflungs- und eine Schutzgeste dar, die eine zusätzliche Barriere darstellt und Satans Haltung insgesamt weniger offen macht. Einer der Teile des zerbrochenen Zepters und das Diadem werden uns von Guillaumes Satan in Knienähe entgegengehalten. Satans linke Hand ist nun in eine Handschelle gelegt, an der eine Kette herabläuft, sodass wir sofort sehen, dass der Teufel sich nicht ungesichert in der Kirche aufhält. Auch sein rechter Fuß ist in derselben Manier wie das Handgelenk gefesselt und die Kette lenkt unseren Blick auf den zweiten Teil des Zepters, der von einer Kugel und einem Stern gekrönt wird. Hier wird eine Verbindung zwischen Satan und seinem alten Titel ‚Lucifer‘ hergestellt, der sich auf den Morgenstern Venus bezieht. Zudem wird durch den angebissenen Apfel am Fuße des Felsens auf seine Rolle beim Sündenfall hingewiesen. Geefs hat hier alle Merkmale vereint, die nötig sind, um Satan als Verlierer darzustellen. Der Künstler griff allerdings möglicherweise auch die Rehabilitierungsversuche Satans in der französischen Literatur auf, von denen Victor Hugo als einer der letzten in *La fin de Satan* (1886) die Zwiespältigkeit Satans so pathetisiert, dass Ursula Müller den „redselige[n] Jammer Satans“ als „haltlos und weinerlich“ einschätzte.¹¹⁰⁴ Diese Einschätzung trifft auch auf Guillaume Geefs *Le génie du mal* zu. Darstellungen dieser Art lagen Guillaume generell. Obwohl er als führender Bildhauer Belgiens im 19. Jahrhundert überwiegend Porträts in Büstenform oder Ganzkörper-Rundplastiken anfertigte, waren gerade melancholische Themen, darunter auch die Grabskulptur, seit Beginn seiner Karriere seine Spezialität¹¹⁰⁵.

6.5. Pollet/ Perraud/ Préault

Das „sneer byronien“, was Théophile Gautier im Gesicht von Pollet Satans erkannte¹¹⁰⁶ ist – wenn überhaupt als solch ein Grinsen zu deuten – ziemlich sauer und verzweifelt. Es reicht nicht bis in Satans Augen (*Abb. 55*). Der Preis, den er auf

1103 Es ist heute keine Rückansicht der Skulptur möglich.

1104 Müller 1940, S. 62.

1105 Valcke 1990 I, S. 416. Van Lennep 1990 I, S. 57.

1106 Gautier 1869. Lindsay 1979 II, S. 286.

seinem Schoß in die Hölle trägt, macht ihm keine Hoffnung auf Befriedigung. Als Éloa Satan am Ende von de Vignys Gedicht *Éloa* fragt „Seras-tu plus heureux, du moins, es-tu content?“, während Satan sie in die Hölle trägt, ist seine Antwort „Plus triste que jamais.“¹¹⁰⁷ Satan ist passiv und niedergeschlagen wie am Ende des Gedichtes, welches kein glückliches Ende hat.

Die auffälligsten anderen Skulpturen ohne ein glückliches Ende sind in den Jahren, in denen Pollet seine zwei Versionen von *Éloa* ausstellte, im Salon 1863 Carpeaux *Ugolin* und Préalts *Hécube* (Abb. 109, auch *Désespoir* genannt). Préalts *Hécube*, eine Skulptur, die der Künstler bereits 1835 ausstellen wollte,¹¹⁰⁸ steht dabei im starken Kontrast zu Jean-Joseph Perrauds *Désespoir* (Abb. 110). Jene Skulptur wurde 1861 das erste Mal in Gips und 1869 in Marmor im Salon ausgestellt. Sie ähnelt der Pollets in mehrerlei Hinsicht. 1869 war Perraud, der seit 1865 Mitglied des Instituts war, in die Salon-Jury gewählt worden und erhielt im selben Jahr für *Désespoir* eine *medaille d'honneur*.¹¹⁰⁹ *Désespoir* ist die Skulptur, die das meiste Aufsehen erregte. Bereits der Titel wurde von einigen Kritikern als unpassend wahrgenommen:

„Tandis que devant la statue en marbre de M. Perraud, le *Désespoir*, on reste froid, tant cette statue est dépourvue de sentiment et d'expression. Ce n'est pas le *Désespoir* qu'elle exprime, c'est l'*ennui*.“¹¹¹⁰

Die verlassene, einsame Figur, in der sich tatsächlich eher Lebensmüdigkeit als Verzweiflung widerspiegelt, starrt passiv vor sich hin, anstatt sich aktiv mit ihrer laut Perrauds Titel verzweifelten Situation auseinanderzusetzen. Edmond About bezeichnete den jungen Mann, der die Verzweiflung personifiziert, explizit als „poète qui pleure au bord de la mer“, allerdings mit einer klassizistischen „virilité épanoui dans sa fleur“ und einer melancholischen „expression toute moderne du visage“.¹¹¹¹ Dies rekurriert wieder auf den leidenden Künstlertypus des 19. Jahrhunderts. Auch Chaumelin sah in Perrauds Jüngling den modernen Menschen, der die Züge Satans aus Miltons *Paradise Lost* trägt, nur dass ihm das Feuer fehlt:

„L'homme qu'a voulu nous montrer M. Perraud est bien l'homme moderne aux flancs duquel s'est attachée la désespérance, noir vautour qui ronge le cœur et qui tue plus ou moins lentement, mais sûrement. Voyageur lassée dès les premiers pas, lutteur épuisé dès la première lutte, ce faible, ce vaincu attend, dans une rêverie impuissante, que le destin lui porte le dernier coup.“¹¹¹²

Die Figur von Perraud ist bereits dieser Welt entrückt und wartet auf ihren Tod. Für A. de Pontmartin personifizierte der Jüngling „nullement le désespoir, mais la

1107 Vigny 1962, S. 33.

1108 Quideau 2011, S. 167f.

1109 About 1869, S. 730. Auvray 1869, S. 16, 114.

1110 Auvray 1869, S. 82.

1111 About 1869, S. 730.

1112 Chaumelin 1873, S. 278.

mélancolie“.¹¹¹³ Hinzu kommt, dass er ein „songeur“ sei, der „relève de lord Byron plus que de Phidias“.¹¹¹⁴ Der Nachdenkliche ist ein sentimentaler Romantiker aus Byrons Feder und kein klassischer Held. Dies blieb auch anderorts nicht unbemerkt:

„Cette figure ne me paraît pas, comme l’a voulu l’artiste, représenter le *Désespoir*. J’y trouve une mollesse générale, une sentimentalité malade qui me déplaisent ; [...] Celui-ci n’est que mélancolique.“¹¹¹⁵

Ernest Chesneau nannte das Werk in *Le Constitutionnel* sogar „la Mélancolie“.¹¹¹⁶ Das Thema schien Ende der 1860er immer noch hochaktuell zu sein. 1869 erschien in *L’Artiste* der Artikel *De la mélancholie* mit dem Fokus auf dem Phänomen im 19. Jahrhundert und in der Antike:

„Désespoir de Byron, dégoût de Chateaubriand, l’ami de Memmius a tout prévu, tout senti, tout exprimé. Moderne sur son promontoire antique, il mène le deuil de la foi, des illusions, des espérances, et pousse vers le ciel des cris passionnés et sauvages qui attendront vingt siècles avant le trouver leur écho.

Est-ce René, est-ce Manfred ou un contemporain de Cicéron qui s’est écrié :

« Nous ne connaissons jamais la satiété des larmes, et les jours se succéderont sans atténuer leur éternelle douleur. »

« Notre désir va toujours au-delà de nos biens, et tous les vivants sont toujours béants et altérés. »

« O malheureuse race humaine ! que de gémissements elle s’est créés à elle-même, que de blessures pour nous, que de larmes elle a créés pour ses descendants ! »

C’est qu’autour de Lucrece commençait à se faire un de ces vastes écroulements qui ne laissent rien debout dans l’âme humaine. Les mœurs s’affaissent, les lois succombent, les dieux s’en vont. Cette chute immense de la société romaine et de la religion polythéiste dure plusieurs siècles, et la mélancolie qui est née parmi ces débris ne fait qu’entendre son empire sur les spectateurs intelligents de pareils désastres, *velut ad spectaculum occidentis patriae a fortuna positi*.“¹¹¹⁷

Laut dieses Artikels seien es gravierende und schnelle Veränderungen in der Gesellschaft, die zu Schüben von allgemeiner Melancholie führen würden. Seit dem 19. Jahrhundert sind diese Veränderungen dabei besonders rapide.

Als gravierend im formalen Ausdruck wurde im Pariser Salon 1863 auch Préaults *Hécube*, „qui s’écrase par terre dans un spasme de douleur farouche et truculente“¹¹¹⁸, gesehen. Préault erhielt in diesem Jahr mehr Erwähnungen in den Salon-Artikeln als jeder andere Bildhauer, auch wenn diese überwiegend negativ oder relativ neutral waren. Teils handelte es sich um ganze Artikel, die Préault gewidmet wurden, oder zumindest um lange Abschnitte, die einen Großteil des jeweiligen Artikels ausmachten.¹¹¹⁹ *Hécube* gehörte mit zwei anderen Werken im selben Salon, *le Meurtre d’Ibycus* und *la Parque* zu den ersten Werken, die Préault nach langer

1113 Pontmartin 1869, S. 390.

1114 Pontmartin 1869, S. 390.

1115 Duparc 1869, S. 21f.

1116 Chesneau 1869.

1117 Essarts 1869, S. 328f. René ist ein romantischer Held Chateaubriands, Manfred einer Byrons.

1118 Dumesnil 1863 II, S. 12.

1119 z. B. Aubert 1863. Chesneau 1863. Dumesnil 1863 II.

Absenz im Salon ausstellte.¹¹²⁰ Sie alle „révèlent une incontestable puissance de conception, une puissance non moins réelle d’émotion, de sentiment dramatique, de passion douloureuse“ und, wie in allen anderen Werken Préalts, „un jet fougueux et vrai par le mouvement, la vie et la passion“.¹¹²¹ Ganz klar blieb der Bildhauer seiner bisherigen Linie treu, die immer noch einen erstaunlichen ‚shock value‘ hatte. Préalts Skulpturen waren so kontrovers, dass sie „inspirent en général une admiration sans réserve ou une répulsion absolue“¹¹²². Er wurde von einigen Seiten als das absolute *enfant terrible* der Skulptur bezeichnet, und das 1863, genau dreißig Jahre nach seinem Salondebüt. Allerdings ist es ebenso auffällig, dass Préalts von manchen Seiten als einzigem Bildhauer überhaupt noch Originalität zugestanden wurde.¹¹²³ Seine Losgelöstheit von allen etablierten Schulen äußerte sich, indem er sich „hors de limites tracées jusqu’à ce jour“ bewegte¹¹²⁴. Das zeigte sich vor allen Dingen in der *Hécube*. Viele wussten trotz des Titels nicht wirklich, wen oder was *Hécube* darstellen sollte. Auch wenn viele der Äußerungen wahrscheinlich überspitzt formuliert wurden, weist dies darauf, dass der Darstellungsmodus den Sehgewohnheiten der Zeit immer noch nicht entsprach. Man bezeichnete die Figur als „masse de plâtre“¹¹²⁵, „masse informe, sans contour et sans nom“¹¹²⁶, „orgie des muscles“¹¹²⁷, „tas de pierres amoncelées au hasard commences réserves de pavés qui bordent les routes“¹¹²⁸, „sac de légumes“¹¹²⁹ oder „topographie en relief“¹¹³⁰. *Hécube* entsprach in ihrer Darstellungsweise weder der generischen Frau, wie sie im 19. Jahrhundert auszusehen hatte, noch der tragischen, antiken Frau, wie man sie sich vorstellte. Denn sie ist halbnackt, muskulös und hat sich und all ihre Würde buchstäblich hingeworfen, wobei gerade dies ihre Verzweiflung so eindrücklich macht. Sie ist im Gegensatz zu Perrauds Figur wirklich die personifizierte Verzweiflung. Interessanterweise seien laut Paul Mantz Préalts „sculptures déchaînées“ für die Betrachter der 1860er nicht *mehr* verständlich gewesen.¹¹³¹

1120 Chesneau 1863.

1121 Chesneau 1863.

1122 Chesneau 1863.

1123 Bürger 1870, S. 430.

1124 Dumesnil 1863 II, S. 12.

1125 Fère 1863, S. 82.

1126 Nettement 1863, S. 587.

1127 Paul 1863.

1128 Paul 1863.

1129 Auvray 1863, S. 87.

1130 Auvray 1863, S. 87.

1131 Mantz 1863, S. 55f.

Georges Dumesnil beschrieb in seinem Artikel zum Salon im *Courrier Artistique*, der 1863 Préault allein gewidmet war, sowohl dessen künstlerischen Rebellenstatus als auch dessen eigene Verzweiflung:

„Contest e par les uns, et j’ajoute contestable à certains points de vue, admir e par les autres, et justifiant pleinement l’estime de ses adhérents, M. Préault se tient comme une protestation fougueuse ; c’est un cri de colère au travers de la charte de l’ cole, c’est un grand  meutier en train de faire tout seul de barricade.

[...]

Voilà pourquoi M. Préault est une  me tourment e ; un grand souffle l’agite, et il n’a pour l’exprimer que les petits matériaux de la société moderne. Alors il s’en venge sur eux ; il les pétrir avec colère, il malmène ou l’argile, ou la pierre, ou le marbre, il faut qu’il modèle Hécube, soit, il la mod elera. Mais sa main convuls ee l’ caillera de bosses, de replis, de brisements, et le public effar e se demandera : Qu’a donc cette pauvre femme ? Parbleu ! elle [sic] a l’indignation de M. Préault sur le dos !“¹¹³²

Préault projizierte nach Ansicht von Dumesnil seine negativen Gefühle gewaltsam in seine Skulpturen. Er war *der* Bildhauer des Leidens. Immer wieder wurde 1863 in Verbindung mit Préault, der als „un romantique de 1828“¹¹³³ oder „l’homme de 1833“¹¹³⁴ bezeichnet wurde, der Kampf der Romantiker in der bildenden Kunst in den 1820ern und 1830ern referiert, in *Le Pays* mit der Konklusion, dass „c’était la liberté absolue, c’est-à-dire la licence et l’anarchie.“¹¹³⁵ Préault schien in den 1860ern einer der Letzten zu sein, die noch die romantische Ideologie der Beschäftigung mit dem modernen Menschen lebten:

„Et ce n’est pas là la seule faute de M. Préault il a cru, il croit encore sans doute que la sculpture doit se préoccuper du sentiment moderne ; il croit que le marbre et le bronze peuvent exprimer la douleur humaine. Il a évidemment raison ; mais comme tous les sculpteurs aujourd’hui se sont imagin e le contraire, M. Préault, entrant au Salon au milieu de toutes les mi evreries et de toutes les gait es qui y paradedent, fait l’effet d’un croque-mort apparaissant au milieu d’un bal masqu e.“¹¹³⁶

Dass Préault hier als Bestatter auf einem Maskenball bezeichnet wurde, spricht Bände über die Art von Kunst, die ausgestellt wurde. Es ging für Künstler anscheinend eher darum, den Leuten etwas vorzugaukeln, als mit der Kunst ihr Inneres auszudrücken. Pr eaults Skulpturen waren zu unmittelbar und brutal. Dies sah auch Louis Auvray so, der Pr eaults Stil sogar als gefährlich für die Jugend einschätzte und sich darüber aufregte, dass *Hécube* es überhaupt in die Ausstellung geschafft hatte:

1132 Dumesnil 1863 II, S. 12.

1133 Aubert 1863.

1134 Mantz 1863, S. 55f.

1135 Aubert 1863. Der Kampf, in dem Préault mitspielte, wurde auch von Mantz ausführlich erörtert: „A l’heure où les écoles commençaient leur grand combat, elles ne pouvaient mesurer exactement la valeur de leurs armes, et il était dans les conditions légitimes de la guerre d’exagérer les arguments, de répondre à l’excès de la régularité, telle quel ’entendaient certains élèves de Cartellier et du baron Lemot, par les audaces extrêmes, et d’opposer l’esprit d’aventure à l’esprit d’immobilité, l’imagination exubérante à la froide raison, l’imprudence enivr e à la sagesse assoupie. M. Préault s’est singulièrement compromis dans cette lutte, et je n’hésiter pas à dire qu’il y a été fort utile ; mais il a eu le tort de ne pas vieillir, de ne pas s’assagir avec son temps.“ (Mantz 1863, S. 55f.)

1136 Mantz 1863, S. 55f.

„il serait dangereux de laisser passer sans protestation une exposition comme la sienne : quelques jeunes gens pourraient s’y laisser prendre ; puis, M Préault a ces amis qui le portent aux nues et lui ont persuadé qu’aujourd’hui que David d’Angers n’est plus, il est le premier sculpteur de son temps, et la candeur qu’il met à les en croire dispense de tout ménagement ; [...]

Espérons que l’exposition actuelle aura porté le coup de grâce de l’école de la laideur et de l’ignoble. Le public est fatigué qu’on lui montre sans cesse des types canailles ; il en a assez enfin de ces horreurs. La presse elle-même qui a fait ces réputations et faussé le jugement public ne semble plus disposée à se prêter à cette comédie, qui dore depuis trop longtemps, et l’Administration actuelle des Beaux-Arts paraît bien résolue à ne plus se laisser intimider par les criaileries qui lui imposaient tel ou tel talent méconnu.“¹¹³⁷

Dass Préault seine Skulpturen 1863 überhaupt im Pariser Salon zeigen konnte, liegt daran, dass er 1849 während der Deuxième République eine Medaille zweiter Klasse erhalten hatte und eine Entscheidung von 1853 gab ihm somit das Recht ohne vorherige Begutachtung der Jury alles im Salon auszustellen, was er wollte.¹¹³⁸ So hatte Préault mit der verzweifelten, völlig aufgelösten *Hécube* letztendlich einen seiner größten Erfolge.

6.6. Albano

Albanos *The Rebel Angels* (Abb. 91 & 92) zeigen uns nicht nur Rebellion, sondern auch das immanente Scheitern dieser. Der männliche Engel mit dem Schwert und der weibliche Engel auf der Rückseite haben Angst und fühlen sich bedrängt, der liegende männliche Engel ist sich der Niederlage bereits bewusst, was bei ihm sichtbar eine psychische Krisensituation darstellt. Nur der weibliche Engel, der nach oben sieht, scheint vom Kampf unberührt zu sein. Oder befindet sie sich bereits in einer Starre? Alle Figuren der Gruppe wirken verletzlich. Egal, von welcher Seite man die Gruppe betrachtet: die gefallenen Engel schützen und stützen sich gegenseitig, ihre Defensive ist verzweifelt. Man sieht, dass die Rebellion am Scheitern ist. In keiner anderen Darstellung zum Fall der Engel wird die Täterschaft des Betrachters so stark impliziert wie in der von Albano. Obwohl die rebellischen Engel körperliche Intimität teilen und in der Verschlingung ihrer jugendlichen Körper fast als ein Körper bezeichnet werden können, so gilt ihre Kommunikation durch Blicke, Laute oder offene Körperhaltungen auch den potenziellen Betrachtern. Die Blicke von drei der vier Engel gehen schräg nach unten direkt zum Betrachter. Die Marmorgruppe war nämlich für einen ein Meter hohen Sockel konzipiert, der zehn Jahre eher 1883 entstanden war (Abb. 111). Der als Sockelfuß gezeigte Satan ist der einzige, der – in seiner Haltung fast identisch mit Préaults *Hécube* – am Boden liegt. Allerdings ist er im Vergleich zu *Hécube* ein schöner Mann, der in seiner s-

¹¹³⁷ Auvray 1863, S. 87, 89.

¹¹³⁸ Aubert 1863. Fère 1863, S. 82. Vignon 1863, S. 369. Nach Claude Vignon waren 9/10 der schlimmsten Werke der Ausstellung Nutznießer dieser Regel (Vignon 1863, S. 369).

förmigen Torsion die Bewegung einer Schlange evoziert. Eine tatsächliche Schlange wiederum liegt zusammengerollt auf dessen Hüfte. Die rechte Hand Satans liegt auf seinem Kopf. Diese Geste mit dem erhobenen Arm, die bei Bellver noch Rebellion und in Albanos Marmorgruppe Angst ausdrückte, dient nun wie bei *Le génie du Mal* von Guillaume Geefs dem Schutz vor der Außenwelt. Satan will in seinem Schmerz allein sein.

Man möchte meinen, dass die Zeit der schönen gefallenen Engel mit Albanos *Rebel Angels* in der Skulptur des 19. Jahrhunderts vorbei ist. Doch seine endgültige Niederlage erlebte Satan in der symbolistischen Kunst Russlands.

6.7. Wrubel

1885 hatte Miltons Satan in Gestalt von Lermontows *Dämon* die bildenden Kunst Russlands erreicht,¹¹³⁹ wo Michail Wrubel sich bis 1904 obsessiv mit ihm beschäftigte. Wrubels psychischer Niedergang begann 1902 mit der Vollendung des Gemäldes *Gestürzter Dämon*, wobei der Künstler schließlich 1910 psychisch am Ende in einer Psychiatrie den Tod fand.¹¹⁴⁰ Dabei war sein Gemälde *Sitzender Dämon* 1890 eines der ersten Gemälde überhaupt, die ihn populär machten.¹¹⁴¹ Wrubels Dämon ist durchweg ein trauriger Getriebener, der allerdings bei Wrubel nicht – wie im Gedicht Lermontows – wieder in die Boshaftigkeit zurückgleitet. Er ist in der Spirale des geistigen Abstiegs gefangen.

Lermontows Gedicht, welches „Wrubel liebte“ und „fast auswendig [kannte]“¹¹⁴², bezieht sich offensichtlich auf Miltons *Paradise Lost*, Byrons *Lara* und de Vignys *Éloa*, wobei gerade der Bezug zu Byrons Gedicht, besonders prägnant ist. Der Dämon ist – wie der ideale Künstler und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts – voll von *ennui* und Weltverachtung. Er ist des Lebens müde:

„He wandered, now long-since outcast;
his desert had no refuge in it:
and one by one the ages passed,
as minute follows after minute,
each one monotonously dull.
The world he ruled was void and null;
The ill he sowed in his existence
Brought no delight. His technique scored,
He found no traces of resistance –
Yet evil left him deeply bored.“
[...]
and yet, apart from envy’s chilling,

1139 Wrubel beschäftigte sich mit dem Thema erstmals 1885 kurz nach seiner Rückkehr nach Kiew aus Venedig (Klimow 1997, S.185).

1140 Allenow 1997, S. 13. Gorsen 1997, S. 63.

1141 Vgl. Allenow 1997, S. 18.

1142 Klimow 1997, S.185.

This natural glory could inspire
 The barren exile with no thrilling
 Of new emotion or new fire;
 And everything he contemplated
 He either scorned or execrated,"¹¹⁴³

Der Dämon Lermontows ist der romantische Held kurz vor dem Ende. Seine Leiden sind dabei im Gegensatz zu jenen der ‚Normal-Sterblichen‘ sowohl unermesslich als auch unendlich:

„What is man’s life? His labour? Why –
 he’s passed, he’s died, he’ll pass and die...
 His hopes on Judgement Day rely:
 sure judgement, possible forgiving!
 But my sorrow is endless, I
 am damned to sorrow everliving;
 for it no grave in which to doze!
 Sometimes snakelike, it creeps, or glows
 like flame, it cackles, blazes rushes,
 or, like a tomb, it chokes and crushes –
 a granite tomb for the repose
 of ruined passions, hopes and woes.“¹¹⁴⁴

In den 1880ern ist dieses tragisch-elitäre Idealbild immer noch aktuell. Es kursierte in Künstlerkreisen der Topos vom originalen Künstlergenie mit priesterlichem Privileg, welchen Wrubel von seinem Lehrer an der St. Petersburger Kunstakademie, dem Maler Pawel Tschistjakow, in den 1880ern¹¹⁴⁵ vermittelt bekam:

„Er verstand es erstaunlich rasch, jedem *Neophyten* die Träume von Meisterschaft und die Phantasien vom Dienst der Kunst an der Gesellschaft auszutreiben und statt dieses Ballasts seine Liebe für die Geheimnisse der sich selbst genügenden Kunst, der *Kunst der Auserwählten* zu entfachen.“¹¹⁴⁶ (Hervorhebung des Autors)

Wrubel selbst äußerte sich sehr eindeutig mit dem Ausspruch „Die Kunst ist unsere Religion“¹¹⁴⁷. In dieser Hinsicht scheint sich seit dem frühen 19. Jahrhundert nichts geändert zu haben, nur dass Klassizisten und Romantiker sich nun im Symbolismus vereint haben.¹¹⁴⁸ Entsprechend auserwählt waren auch Wrubels Mäzene, darunter der Großindustrielle und Eisenbahnbauer Sawwa Iwanowitsch Mamontow¹¹⁴⁹. Dessen Landsitz in Abramzewo war für die geförderten Künstler „ein Symbol für [...] den künstlerischen Aufbruch auf der Suche nach dem romantischen Ideal“.¹¹⁵⁰ Dieses Ideal war ein Leben für und durch die Kunst. Dies schloss monetären Erfolg nicht aus. Wichtige Mäzene waren für Wrubel neben den Mamontows die ebenso reichen

1143 Lermontov 1983, S. 107f, 109f.

1144 Lermontov 1983, S. 131.

1145 Zacharias 1997, S. 87.

1146 Wrubel 1883, zitiert in: Allenow 1997, S. 20.

1147 Wrubel, zitiert in: Allenow 1997, S. 24.

1148 Puvis de Chavannes und Gustave Moreau tendieren beispielsweise thematisch und bildsprachlich eher zum Klassizistischen, während Jean Delville oder Odilon Rédon eher zum Romantischen tendieren.

1149 Iowlewa 1997, S. 27.

1150 Iowlewa 1997, S. 27.

Morosows.¹¹⁵¹ Diese beiden Familien „sicherten ihm [Wrubel] nicht nur ein Auskommen, sondern machten ihn auch berühmt“, da sie Wrubel mit Sammlern bekannt machten.¹¹⁵² Obwohl Wrubels Werke Abnehmer fanden,¹¹⁵³ wurde Wrubel laut der Kunstsammlerin Marija Tenischewa offenbar „nicht verstanden und geschätzt“¹¹⁵⁴. Die Merkmale des Genius waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings nicht nur – wie bei D’Israeli 1822 – verschrobene, oft nicht gesellschaftstaugliche, Exzentrik. Cesare de Lombroso verband das Genie mit voll ausgeprägter Geisteskrankheit, wobei diese Verbindung anscheinend allgemein bekannt war und der Wahnsinn sogar zu Wrubels Ruhm beitrug.¹¹⁵⁵ Möglicherweise wurde Wrubel von seinem Dämon tatsächlich in den Wahnsinn getrieben, denn er hatte „Erregungszustände, die in Depressionen umschlagen, Halluzinationen, Größenideen, Rededrang, Verschrobenheit des Ausdrucks, Stimmenhören, überwertige Ideen, Selbstbezeichnungen, Versündigungswahn“¹¹⁵⁶. Dank der obsessiven Bearbeitung des Themas behaupteten auf alle Fälle der Psychiater Dimu Kotsovsky in *Tragödie des Genius. Genialität – Alter – Tod. Prinzipielle Untersuchung* sowie Wilhelm-Lange Eichenbaum gemeinsam mit Wolfram Kurth, beide ebenfalls Psychiater, in *Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies im 20. Jahrhundert*, dass Wrubel nur noch den Dämon im Kopf gehabt habe.¹¹⁵⁷

Wrubels Dämonenkopf aus Gips (*Abb. 112*)¹¹⁵⁸ ist ein trauriger dunkler Schönling, aus dessen Blick Wahnsinn spricht. Wrubels Dämon ist zarter und melancholischer als Miltons. Diese melancholische Zartheit wird in Lermontows *Dämon* betont:

„A stranger, mute, through mists that curled,
in beauty clad not of this world,
came to her, leaned above her pillow;
and in his *glance* was such a billow
of love and grief that you’d infer
all his compassion was for her.
This was no angel to befriend her,
this was no heaven-sent defender:
no crown of iridescent beams
adorned his forehead with its gleams;
nor one of those who burn together
in hell, no tortured sinner – no!

1151 Iowlewa 1997, S. 30-33.

1152 Iowlewa 1997, S. 33.

1153 Iowlewa 1997, S. 33.

1154 Maria Teneschiwa, zitiert in: Iowlewa 1997, S. 33.

1155 Gorsen 1997, S. 63-65.

1156 Gorsen 1997, S. 63f.

1157 Gorsen 1997, S. 65f.

1158 Gips stellte für Wrubel als Werkstoff eher die Ausnahme war, da er sich in Abramzewo im Keramikatelier auf farbige Majolika, das heißt glasierte Keramik, und Terrakotta konzentrierte (Ardaschnikowa 1997, S. 159. Iowlewa 1997, S. 28. Metken 1997, S. 79).

*he was like evening in clear weather:
not day, nor night – not gloom, nor glow!*¹¹⁵⁹
(Hervorhebung des Autors)

Wie Lermontows Dämon ist Wrubels Dämon ein romantischer und kein heroischer Leidender. Der künstlerisch von Wrubel dargestellte Dämon entspricht wieder einmal dem Idealbild des romantischen Künstlers und Poeten. Dies wurde von Wrubel sogar selbst bestätigt. Denn Wrubels Vater hinterließ uns ein Zeugnis, wie Wrubel seinen Dämon genau verstand:

„Mischa sagt, daß der Dämon ein Geist sei, der männliche und weibliche Gestalt in sich vereinige. Der Geist sei nicht böse, sondern vielmehr leidend und kummervoll, jedoch bei alledem ein mächtiger... majestätischer Geist.“¹¹⁶⁰

Hubertus Gaßner bezeichnet den Dämon explizit als androgyne Identifikationsfigur für Wrubel selbst, aber auch für den Betrachter, unter dem Gesichtspunkt der generellen Tendenz der Vereinnahmung des Weiblichen durch den Mann um 1900.¹¹⁶¹ Aber in der romantischen Tradition war diese Vereinnahmung schon über ein Jahrhundert vorher geschehen. Die Tradition voller Tränen, Jammer, Sehnsucht und Sinnlichkeit wurde allerdings stilistisch zu einem gewissen Grade aktualisiert, obwohl die Probleme, mit denen die Künstler zu kämpfen hatten, dieselben waren.

Neben Lermontow las Wrubel auch „Dante, Thomas Morus, John Milton, Goethe, Alfred de Vigny und Puschkina“¹¹⁶², sodass er neben Lermontows Dämon mit Sicherheit auch Miltons und de Vignys Satan als zwei weitere Beispiele für den Typ des schönen, tragischen Satans kannte.

Die Büste des Dämons starrt den Betrachter mit einem durchbohrenden Blick an, der zugleich verstört und hypnotisiert. Das ist auch im Aquarell mit demselben Motiv und Titel (*Abb. 113*) nicht anders, nur dass hier das Starren etwas weniger wahnsinnig und apathisch anmutet. Der Dämon ist hier kommunikationswilliger. Im Aquarell befindet sich der Dämon außerdem vor einem Gebirge, sodass es sich bei der Szene wahrscheinlich um seine einsame Wanderung handelt, während derer sich in seinem Gesicht all die Unzufriedenheit widerspiegelt, die sich in ihm angesammelt hat. Wrubels Devisen „Die Form ist der Hauptinhalt der Plastik“ sowie „alles ist dekorativ und nur dekorativ“¹¹⁶³ treffen auf die Werke, in denen sich der Künstler mit dem Dämon beschäftigte, nur insofern zu, als dass sie direkt keine politisch-gesellschaftliche Stellung beziehen, sondern subjektive Gefühlswelten, die den Künstler beschäftigten, ausdrücken. Allerdings kommuniziert der Dämon so intensiv

1159 Lermontov 1983, S. 119f.

1160 Wrubels Vater, zitiert in: Allenow 1997, S. 14 Fußnote 3.

1161 Gaßner 1997, S. 37f.

1162 Metken 1997, S. 81.

1163 Allenow 1997, S. 22.

mit uns, dass er für die reine Verschönerung eines Raumes möglicherweise gar zu intensiv ist.

Dass der Dämon bei Wrubel möglicherweise Nietzsches Übermensch repräsentieren soll, wie Peter Gorsen es vorschlägt,¹¹⁶⁴ erscheint *gerade* in der langen Tradition der Satansgestalt als leidender Künstlergenius unwahrscheinlich. Satan ist das heroische oder melancholische Opfer, welches gegen die Normen Gottes rebellierte und für seine Eigenheiten als Außenseiter büßen muss. Hier haben wir es im übertragenen Sinne meist mit dem Kampf der Künstler um freien ästhetischen Ausdruck, Ruhm und ein aufregendes Leben zu tun, weniger mit generellen Überlegenheitsgefühlen, die auch vorkamen, für die Satan in der Skulptur allerdings nicht in Frage kam. Denn in einer Situation der tatsächlichen Überlegenheit zeigt ihn uns kein Künstler.¹¹⁶⁵ Der Grund dafür liegt darin, dass Satan *immer* schlussendlich im Nachteil ist. Er wird nicht nur nie von Gott erlöst, er ist auch generell nie zufrieden. Er stürzt, leidet und kämpft. Im Endeffekt akzeptiert er sein Schicksal nicht und gibt sich mit seiner Lage nicht zufrieden. Selbst der besiegte Satan fügt sich nicht aus Überzeugung. Seine Niederlage wurde durchweg als Tragödie inszeniert. Satan als idealer (Anti-)Held ist eine Gedankenform, die sich durch ihr schlussendliches Verharren im Widerstand am Leben erhält. Satan verkörpert ein romantisches, aber elendiges Leben, dem er durch Inflexibilität nie entkommen kann. Auch der im 18. und 19. Jahrhundert imaginierte Gott ist inflexibel, aber er hat das letzte Wort, dem Satan in letzter Instanz immer ohnmächtig ausgeliefert ist.

Dass Wrubel selbst mit dem Dämon eins war, darüber bestand bereits zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kein Zweifel, insbesondere mit der Betonung von Leid, Einsamkeit und Trauer in den Werken mit dem Dämon als Protagonisten und in Wrubels Leben selbst.¹¹⁶⁶ Obwohl Wrubel „im niedergeworfenen Dämon [...] viel Starkes, ja erhabenes im Menschen dargestellt wissen“¹¹⁶⁷ möchte, ist gerade Wrubels Dämon insgesamt betrachtet ‚ein armer Irrer‘. Mimik und Gestik implizieren bis auf die Ausnahme des Gemäldes *Sitzender Dämon* Verzweiflung im Endstadium. Der Dämon ist ohne Ziel und Hoffnung. Er befindet sich im Todeskampf mit den letzten Zuckungen vor dem Ende. Im Gemälde *Gestützter Dämon* befindet sich dieser fast in Totenstarre. Wrubels Dämon ist die Kulmination der schönen Satansdarstellungen in

1164 Gorsen 1997, S. 66f.

1165 Wiertz ist hier mit *Christ au Tombeau* und *Le suicide* die Ausnahme, wobei es sich hier auch um Gemälde handelt.

1166 Gorsen 1997, S. 68.

1167 Wrubel, zitiert in: Gorsen 1997, S. 72.

all ihrer Verzweiflung. Seine großen Augen zeigen uns Unsicherheit und Angst. Der Kopf des Dämons aus Gips ist apathisch. Er macht keine Pläne mehr, er ist am Ende.

7.

Il savait, comme tout le monde, la fin douloureuse

–

Fazit

Aus der Untersuchung der Skulpturen und einiger Gemälde in deren Umfeld ergeben sich zusammenfassend folgende Schlussfolgerungen.

Der schöne Satan war im 18. und 19. Jahrhundert ein anziehendes Wesen, welches etwas Zerbrechliches hinter all der nach außen getragenen Stärke durchscheinen ließ. Dabei war seine Präsenz kein Randphänomen in Kunst und Literatur, obgleich er in Großbritannien, Frankreich und Belgien besonders beliebt war. Er war durch die heroisch-klassizistische Charakterisierung Miltons sowie den darauf beruhenden tragisch-romantischen Antihelden Byrons für Künstler, Poeten und Kunstliebhaber des Neo-Klassizismus und der Romantik gleichermaßen attraktiv, wobei die Grenzen deutlich verschwommener waren, als es von den Zeitgenossen oft zugegeben wurde. Dies spiegelt sich zunächst in der Formensprache, die prinzipiell klassizistische Körperideale bedient. Diese Formensprache wird allerdings eingesetzt, um intensive Leiden(schaften) auszudrücken, was tendenziell ein romantisches Phänomen ist, im Neo-Klassizismus jedoch ebenfalls häufig vorkommt. Der Unterschied ist, dass der Neo-Klassizismus Leiden(schaften) eher andeutete und es die Romantiker geradezu übertrieben, diese darzustellen. Der Gesichtstypus Satans ist jedoch nicht das klassische, griechisch-antike Gesicht. Das Gesicht ist ein tendenziell naturalistisches Jünglingsgesicht aus dem 19. Jahrhundert mit einer halblangen Lockenfrisur. Und obwohl Feuchère für seinen *Satan* als einziger nicht dieses Schema benutzte, ist auch er als Hybridwesen eher naturalistisch aufgefasst worden, indem seine Menschlichkeit in Mimik und Gestik betont wurde. Der schöne Satan ist gerade in der Skulptur somit nie gänzlich in die göttliche Idealsphäre entrückt, sondern präsentiert sich als Teil der menschlichen Lebenswelt. Gott ist keiner von uns, Satan hingegen ist es. Dieser Eindruck entsteht durchgehend, wenn man sich die Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts zu Gemüte führt. Gott war körperlich nicht anwesend – oder alt und unattraktiv. Satan war überall, kümmerte sich um die Menschen und sah zugleich gut aus. Dieser Eindruck der irdischen Existenz Satans wird durch das

Medium der Skulptur noch verstärkt. Dennoch ging es bei den skulpturalen Darstellungen Satans bis auf den *Dämon* Wrubels, der mit seinem Künstler eins war, dezidiert um die Darstellung eines Ideals. Satans physisches Dasein ist dort mit der Attraktivität des männlichen Idealkörpers verbunden. Dies steigerte die Attraktivität des Themas sowohl durch die potenzielle Rolle als sexuelle Projektionsfläche als auch durch die Befriedigung narzisstischer Tendenzen. Hinzu kommt, dass der Idealkörper mit dem idealen Charakter verbunden ist, der in Künstler- und Literaturkreisen sowie bei der Jugend im 19. Jahrhundert *der* angestrebte Standard war. Dies machte Satan nicht nur begehrenswert, sondern auch zur idealen Identifikationsfigur für den mit dem Leben unzufriedenen Betrachter. Satan war ein Vorbild. Satan war ein Sprachrohr für idealisierte Rebellion und die ebenso idealisierten Künstlerleiden. In der Skulptur verkörperte Satan die ewige Revolte gegen die Tyrannen als stellvertretender Repräsentant für die Menschheit. Auch war er das Idol der Gruppe der Rebellen und Ausgestoßenen in Künstler- und Poetenkreisen. Satan sah nicht nur menschlich aus, er verhielt sich auch so. Egal, wer die Tyrannen für den jeweiligen Betrachter gewesen sein mögen, Satan diente in der Skulptur als Projektionsfläche, die die konkrete Ideal-Identität des Betrachters annahm. Er konnte so als physisches Gefäß die abstrakten Ideen seiner Betrachter halten.

Der mit dem Leben unzufriedene Betrachter war auch außerhalb der so genannten intellektuellen Kreise zu finden, denn für die Psyche des aufgeklärten Individuums war die Aufklärung ein potenziell widersprüchliches Unterfangen. Auf der einen Seite forderte sie Freiheit für alle, machte Freiheit durch Wissensaneignung zum höchsten Ideal, aber die Tyrannen – alle Personen, die ihre Macht über andere ausnutzten – hatten niemals vor, diese Freiheit irgendjemandem außer sich selbst zuzugestehen. Es wurde zwar zunehmend die Betonung auf Eigenverantwortung gelegt, aber die Möglichkeiten, von dieser tatsächlich Gebrauch zu machen, nahmen – wie von Füssli bereits in seinen *Lectures* angesprochen – überwiegend in den privaten, nicht in den öffentlichen, Lebensbereichen zu. Das machte es fast unmöglich, tatsächliche Freiheit zu erlangen, zumal auch die Abhängigkeiten der Einzelnen durch die zunehmende Spezialisierung in der Produktionskette von Gütern verstärkt wurden.

Hegel griff dieses Freiheits-Problem in den 1830ern in seiner Ästhetik gezielt im Kontext der Kunst auf. Die Künstler und Poeten erhofften sich, diese Freiheit durch ihr Schaffen zu erlangen, endeten aber als besiegtter Satan, welcher den einzigen

Seinwillen im Kampf fand, wobei die Selbstmordrate unter den Künstlern und Poeten enorm war. Satan hatte den Luxus, sich selbst das Leben und Leiden zu nehmen nicht, was der Dämon Lermontows tatsächlich beklagt.

Damals wie heute suchte man sich Mitleidende, mit denen man sich solidarisieren kann. Satans Charisma kam ihm zu Gute, als er im 18. und 19. Jahrhundert zum Vorbild und Anführer der leidenden Unzufriedenen auserkoren wurde. Die heutigen Vorbilder sind immer noch Helden und Antihelden, die gegen eine Macht kämpfen, die ihnen entgegensteht, obgleich sie nun neben der Literatur gerade Filme und Videospiele bevölkern. Das liegt daran, dass der Mensch des 21. Jahrhunderts sich noch immer in der Situation des Menschen des 19. Jahrhunderts befindet. Die Kontrolle durch die Obrigkeiten ist, in welchem Kostüm sie sich auch immer präsentieren mögen, weiterhin omnipräsent – wenn auch nicht ganz so offensichtlich wie im 19. Jahrhundert. Immer noch wird von einer Freiheit für alle geredet, diese aber im Endeffekt mit unterschiedlichen Vorwänden immer weiter eingeschränkt. Auch werden Menschen immer noch durch Maschinen ersetzt. IT und künstliche Intelligenz sind auf dem Weg, den Menschen genetisch wie elektronisch zu modifizieren oder ganz obsolet zu machen. Nicht nur die Unterdrückung ist weiterhin Realität, sondern nun auch die reale Möglichkeit der Annihilation des Menschen als Spezies. Was bei Satans Rebellion allerdings noch eine Aufbruchsstimmung war, hatte sich bereits im 19. Jahrhundert zu einer Endzeitstimmung gewandelt, die heute erneut hochaktuell ist, auch weil sie in allen Medienformen so omnipräsent ist.

Genau in diesen Zusammenhang der Dissonanz zwischen Ideal und Realität können auch die zunehmenden narzisstischen Tendenzen seit dem 18. Jahrhundert gesehen werden, für die Satan als Repräsentant herangezogen werden kann. Allerdings ist zu betonen, dass man Satan im 18. und 19. Jahrhundert zumindest während der Rebellion ein gesundes Maß an Egoismus zugestand, indem er dieselben Rechte und denselben Status verlangte wie Gott. Dass aus dem Willen zur Befreiung und zur Aufwertung des Selbst auch absolute Egozentrik und Größenwahn entstehen können, ist selbstredend. Bei der Künstlerschaft und den Poeten war diese auf alle Fälle zu beobachten, auch wenn Satan – um es erneut zu betonen – in der Skulptur kein Vehikel für jene übertriebenen Überlegenheitsgefühle war.

Die von Satan in der bildenden Kunst ausgedrückten Gefühle von Rebellion, Unzufriedenheit, Verlust und Einsamkeit dienten potenziell nicht nur zur Spiegelung der Erlebniswelt des Betrachters oder zur Unterhaltung, sondern möglicherweise

auch zur Motivation, den Kampf gegen Autoritäten und Gesellschaft aufrecht zu erhalten, indem die kommunizierten Gefühle dem Publikum Satans Lebenswillen vor Augen führen. Dies war angesichts der weitreichenden Lebensmüdigkeit bitter nötig. Da Satan ein großes Spektrum von menschlichen Gefühlen abdeckte, wurde zudem jeder Geschmack bedient. Auffällig ist allerdings die Negativität der Gefühle, die durch die Schönheit Satans auch eine erotische Komponente erhält. Leiden(schaften) wurden als attraktiv verkauft.

Selbst wenn die Skulptur im Gegensatz zur Malerei auf den Ausstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts insgesamt eine eher marginale Rolle spielte, so zeigt der kommerzielle Erfolg von Skulpturen im kleinen Format und die Statuomanie im großen Format zu jener Zeit doch, dass Skulpturen zu Dekorations- und Repräsentationszwecken eine wichtige Rolle spielten. Auch die Darstellungen Satans in der Skulptur dienten zur Dekoration und Repräsentation. Das galt sowohl für Künstler und Poeten als auch Bürgerliche und Aristokraten, sofern sie sich nicht ohnehin zur Künstlerschaft zählten. Jeder wollte etwas Besonderes sein.

Aber was tat Satan anderes, als seinem Publikum seine Misere immer wieder vor Augen zu führen? In der Literatur müssen Satan und der nach Miltons Satan gestaltete Antiheld meist sterben oder bis in alle Ewigkeit leiden. Die Helden bleiben stolz, traurig und einsam wie ihre Schöpfer und andere Menschen des 18. und 19. Jahrhunderts. Satan war das ultimative Opfer: tragisch und verdammt dazu, immer zu versagen. Und doch war er im späten 18. und im 19. Jahrhundert der leuchtende Held in seinem leidvollen und ausweglosen Kampf gegen die Unterdrückung und daher etwas zum Festhalten für das leidende Individuum in Zeiten des ungewissen Kampfes.

8. Abbildungen



Abb. 1 – Vignette zum Kapitel Von der Kunst unter den Griechen aus Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Theil, 1764.



Abb. 2 – *Laoköon*, römische Kopie nach hellenistischem Original, 1. Jh. v. Chr., Marmor, Höhe: 240 cm, Musei Vaticani (1059), Rom.



Abb. 3 – William Hogarth, *Satan, Sin and Death*, vermutlich 1740er, Öl auf Leinwand, 61,9 x 74,5 cm, Tate (T00790), London.



Abb. 4 – Hendrik Eland, Stich nach Henry Aldrich, *Satan, Sin and Death*, um 1674, 18,8 x 11,8 cm, British Museum (1875,0814.696), London.



Abb. 5 – T. Rowlandson, Stich nach William Hogarth, *Satan, Sin and Death*, 1792, Radierung, 27,3 x 34,8 cm, Tate (T01680), London.



Abb. 6 – James Barry, *Satan and his Legions hurling Defiance toward the Vault of Heaven*, 1792-1795, Radierung, 74,6 x 50,4 cm, British Museum (1849,1031.213), London.



Abb. 7 – James Barry, *Satan, Sin and Death*, 1792-1795, Radierung, 56,3 x 42,3 cm, Tate (T06578), London.



Abb. 8 – Thomas Lawrence, *Satan Summoning his Legions*, 1796-1797, Öl auf Leinwand, 4318 x 2743 cm, Royal Academy of Arts (03/1094), London.

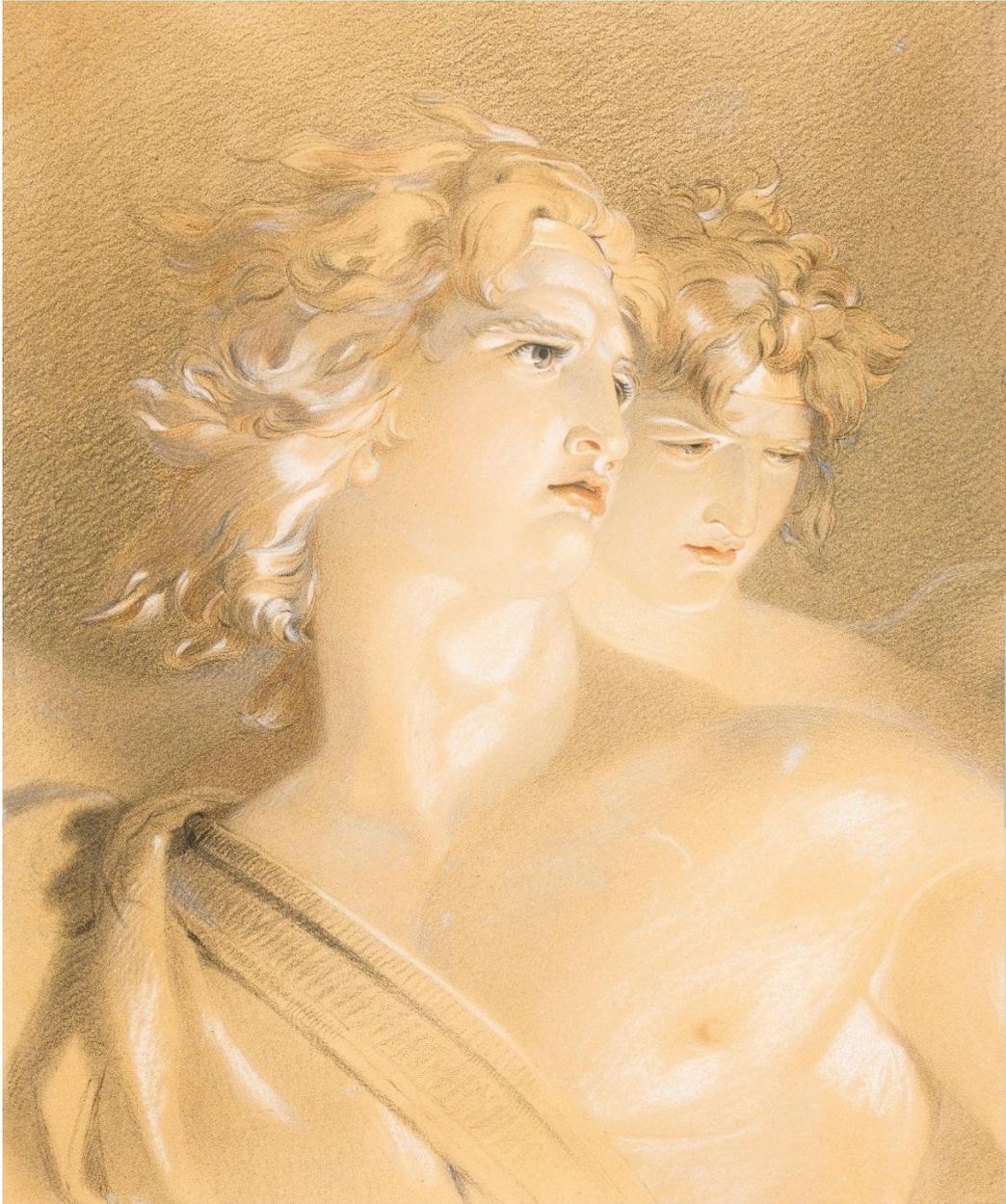


Abb 9. – Thomas Lawrence, *Satan as the Fallen Angel*, um 1797, rote, schwarze und weiße Kreide, 24 x 20 cm, Privatbesitz.



Abb. 10 – Johann Heinrich Füssli, *Satan flieht, von Ithuriels Speer berührt*, 1779, Öl auf Leinwand, 230,5 x 276,3 cm, Staatsgalerie (3708), Stuttgart.



Abb. 11 – Johann Heinrich Füssli, *Satan escaping from Ithuriel's spear*, eine der Zeichnungen des römischen Albums, 1776, Stift und braune Tusche, braun und grau laviert über Graphit, 28 x 41 cm, British Museum (1885,0314.213), London, 1885.



Abb. 12 – Johann Heinrich Füssli, *Satan and Death with Sin Intervening*, 1799-1800, Öl auf Leinwand, 82,55 × 73,66 cm, Los Angeles County Museum of Art (59.56.), Los Angeles.



Abb. 13 – *Apollo Belvedere*, römische Kopie nach griechischer Bronze, ca. 120 – 140 v. Chr., Marmor, Höhe: 224 cm, Musei Vaticani (1015), Rom.



Abb. 14 – William Blake, *Marriage of Heaven and Hell*, Plate 9, um 1790, Reliefradierung, Farbdruck, Feder, Aquarell, Piermont Morgan Library (Copy F), New York.



Abb. 15 – William Blake, *Satan Exulting over Eve*, 1795, Graphit, schwarze Tusche und Aquarell, 42,5 x 53,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA.

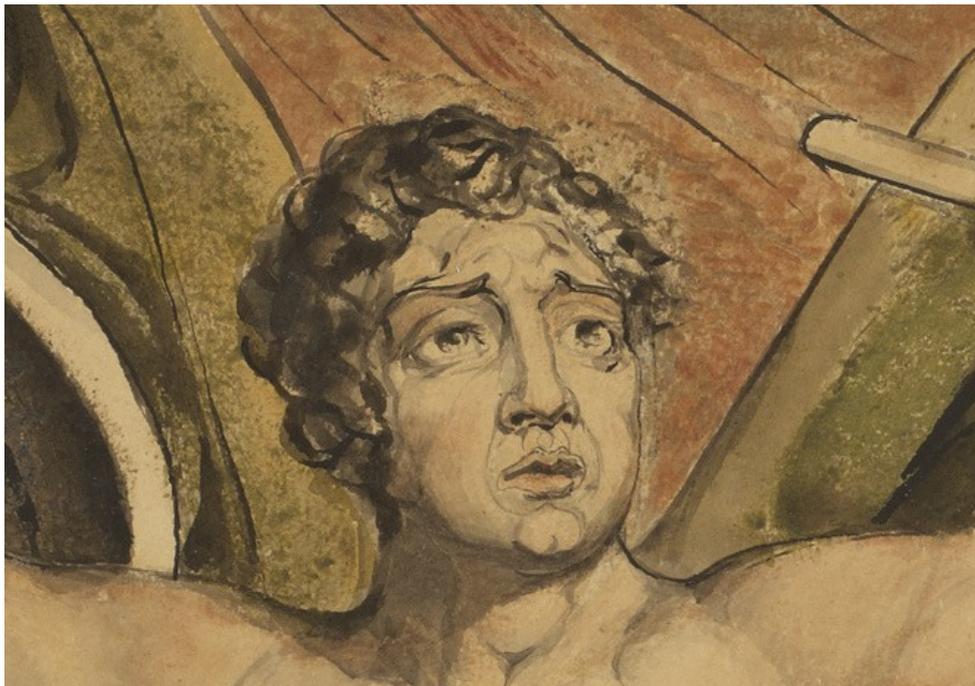


Abb. 16 – William Blake, *Satan Exulting over Eve*, Detail, 1795, Graphit, schwarze Tusche und Aquarell, 42,5 x 53,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA.

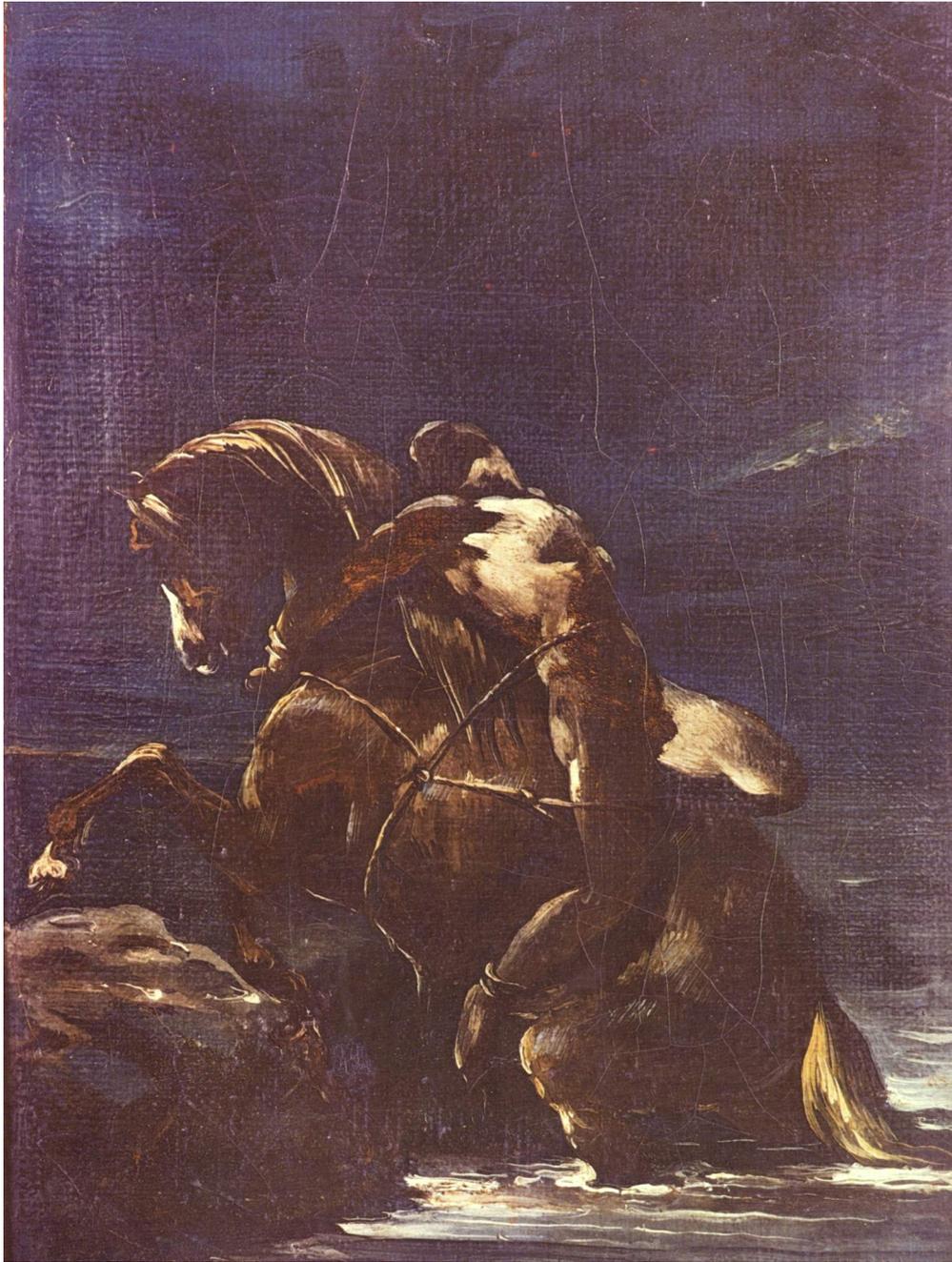


Abb. 17 – Théodore Géricault, *Mazeppa*, um 1820, Öl auf Leinwand, 28,5 x 21,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 18 – Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Le sommeil d'Endymion*, 1791, Öl auf Leinwand, 198 x 261 cm, Louvre (4935), Paris.

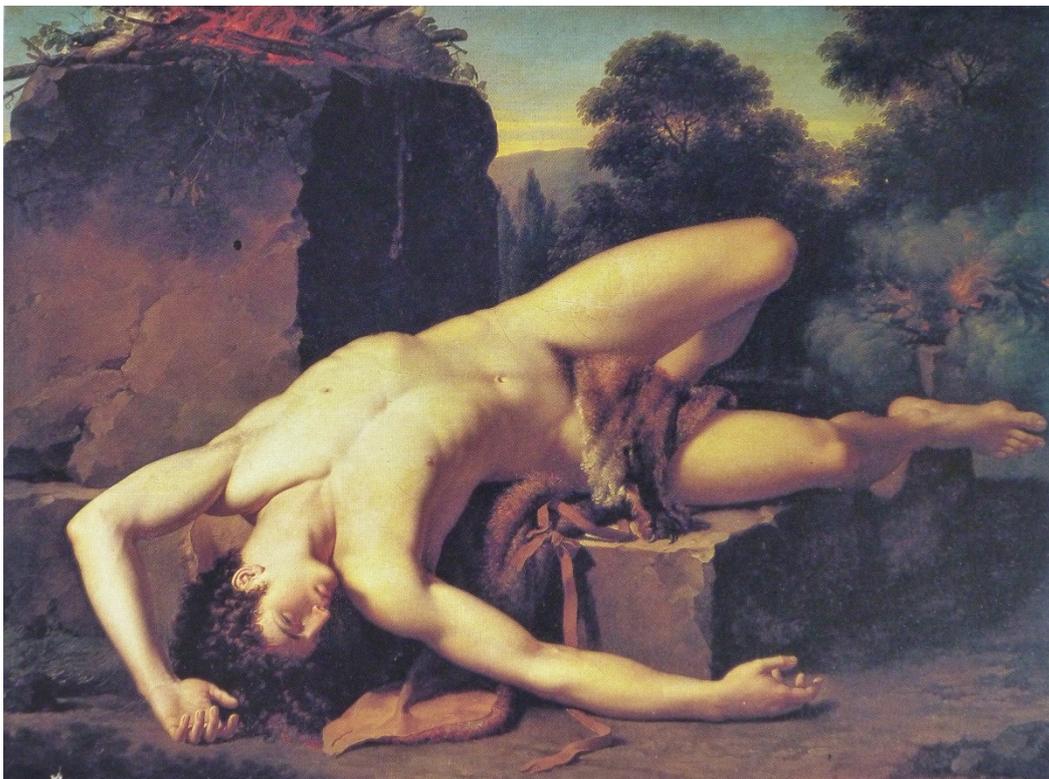


Abb. 19 – François-Xavier Fabre, *Mort d'Abel*, 1790, Öl auf Leinwand, 147 x 198,5 cm, Musée Fabre (825.1.60), Montpellier.



Abb. 20 – Jean Broc, *La Mort d'Hyacinthe*, 1801, Öl auf Leinwand, 175 x 120 cm, Musée Sainte-Croix, Poitiers.

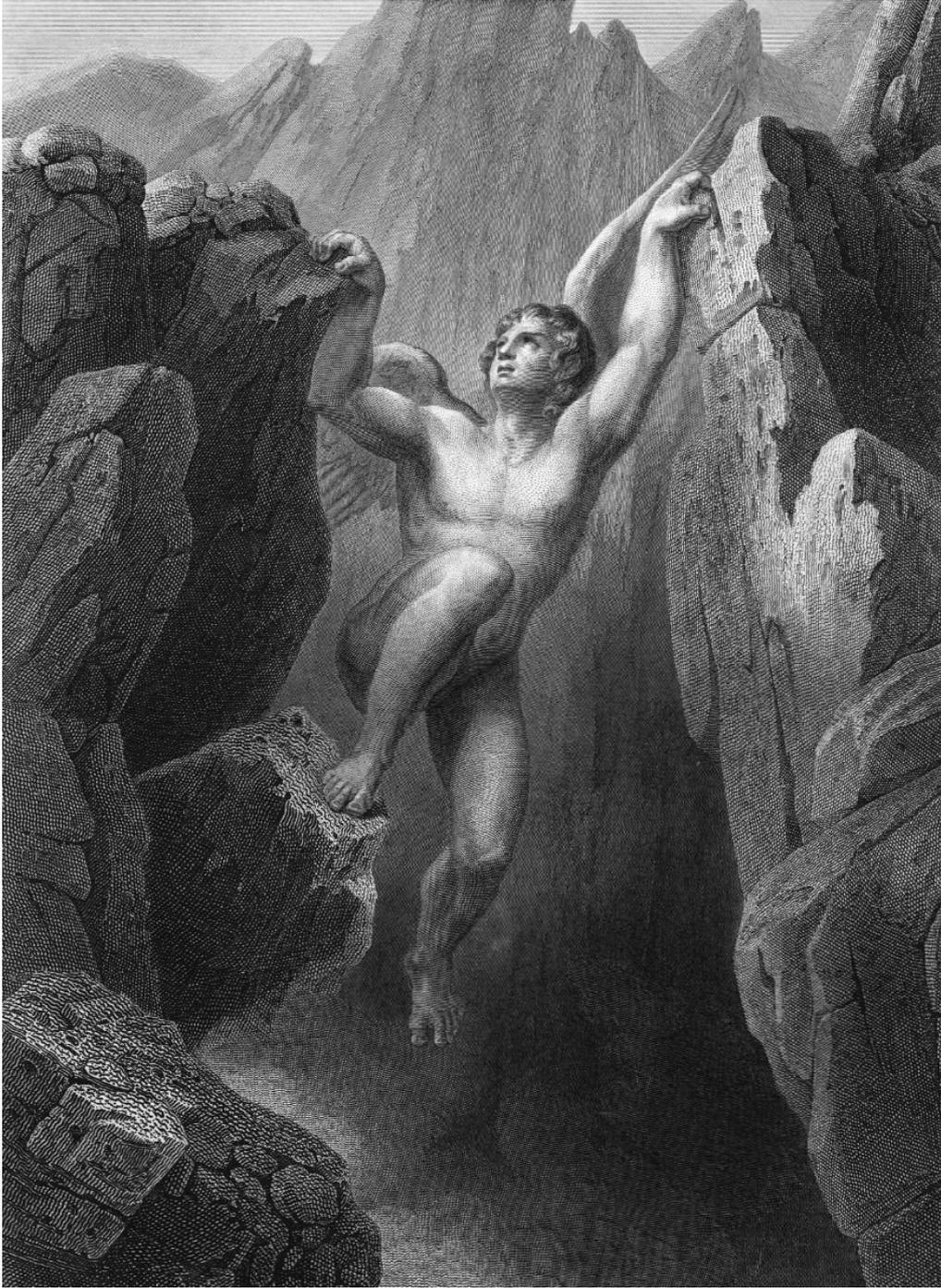


Abb 21. – Adrien Migneret, Stich nach Flatters, *Satan sort du gouffre*, Druck, Illustration 21, in : Milton, John: *Le Paradis Perdu*, traduit par Chateaubriand et précédé de réflexions sur la vie et les ouvrages de Milton par M. de Lamartine. Nouvelle Edition illustrée de 30 magnifiques estampes originales hors texte, Paris: G. Guérin, Nicolle et C^{ie}, 1903.



Abb. 22 – Antoine Wiertz, *Le Christ au tombeau*. Linker Flügel: *Eve éprouvant la première inquiétude après le péché*. Haupttafel: *Le Christ au tombeau*. Rechter Flügel : *L'Ange du mal*, 1839, Öl auf Leinwand, 134 x 67 cm (linker Flügel) ; 134 x 162 cm (Haupttafel); 134 x 67 cm (rechter Flügel), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1942); Musée Wiertz, Brüssel.



Abb. 23 – Antoine Wiertz, *Satan/L'Ange du mal*, 1839, Öl auf Leinwand, 134 x 67 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1942); Musée Wiertz, Brüssel.



Abb. 24 – Antoine Wiertz, *Karikatur zu Le Christ au tombeau*, Druck, 1839, aus: Wiertz, Antoine J.: *Œuvres Littéraires*, Brüssel: V. Parent et Fils, 1869, S. 276.



Abb. 25 – Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1836, Öl auf Leinwand, 395 x 703 cm, Musée des Beaux-Arts de Liège, Liège.



Abb. 26 – Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, Detail, 1836, Öl auf Leinwand, 395 x 703 cm, Musée des Beaux-Arts de Liège, Liège.



Abb. 27 – Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844, Öl auf Leinwand, 520 x 852 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1944): Musée Wiertz, Brüssel.



Abb. 28 – Antoine Wiertz, *Le Suicide*, 1854, Öl auf Leinwand, 155 x 164 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1950); Musée Wiertz, Brüssel.



Abb. 29 – Seleukidenprinz, 300-200 v. Chr., Bronze, Höhe: 220 cm, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme (1049), Rom.



Abb. 30 – Joseph Geefs, *Le génie du mal*, 1842, Signatur: Joseph Geefs Anvers, Marmor, Höhe: 168,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1558), Brüssel.



Abb. 31 – Joseph Geefs, *Le génie du mal*, 1842, Signatur: Joseph Geefs Anvers, Marmor, Höhe: 168,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1558), Brüssel.



Abb. 32 – Joseph Geefs, *Le génie du mal*, 1842, Signatur: Joseph Geefs Anvers, Marmor, Höhe: 168,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1558), Brüssel.

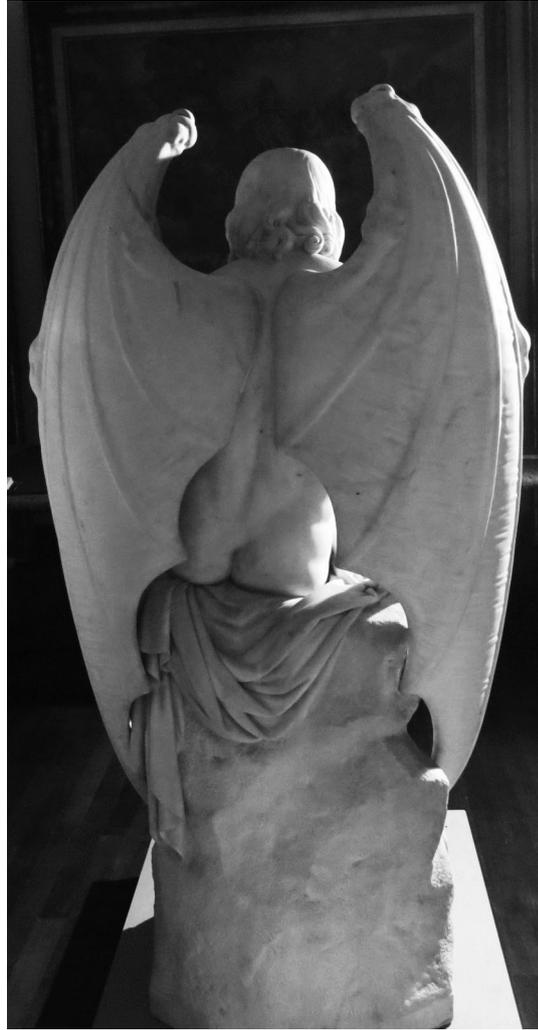


Abb. 33 – Joseph Geefs, *Le génie du mal*, 1842, Signatur: Joseph Geefs Anvers, Marmor, Höhe: 168,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1558), Brüssel.



Abb. 34 – Joseph Geefs, *Le génie du mal*, 1842, Signatur: Joseph Geefs Anvers, Marmor, Höhe: 168,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1558), Brüssel.



Abb. 35 – Joseph Geefs, *Le génie du mal*, 1842, Signatur: Joseph Geefs Anvers, Marmor, Höhe: 168,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1558), Brüssel.



Abb. 36 – Cathédrale de Saint-Paul, Innenraum, Liège.



Abb. 37 – Guillaume Geefs, *Kanzel*, Holz und Marmor, 1840-1848, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 38 – Guillaume Geefs, *Le génie du mal*, Signatur: Gme Geefs statuaire fecit, Bruxelles 1848, 1848, Marmor, Höhe: 165 cm, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 39 – Guillaume Geefs, *La religion*, *St Pierre*, *St Paul*, 1844, Signatur: Gme Geefs statuaire du Roi 1844, Marmor, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 40 – Guillaume Geefs, *La religion*, *Detail*, 1844, Signatur: Gme Geefs statuaire du Roi 1844, Marmor, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.

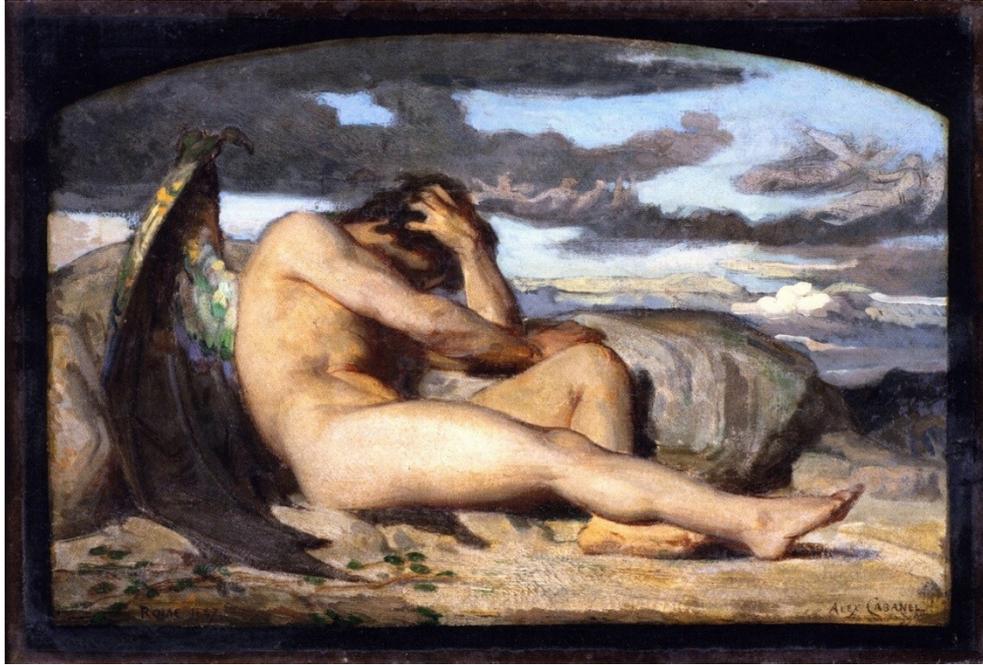


Abb. 41 – Alexandre Cabanel, *L'Ange déchu*, 1846, Öl auf Leinwand, Musée Comtadin Duplessis, Carpentras.



Abb. 42 – Alexandre Cabanel, *L'Ange déchu*, 1847, Öl auf Leinwand, 121 x 189,7 cm, Musée Fabre, Montpellier.



Abb. 43 – Horatio Greenough, *Lucifer*, um 1841-1843, Marmor, Höhe: 81 cm, Trustees of the Boston Public Library, Boston.

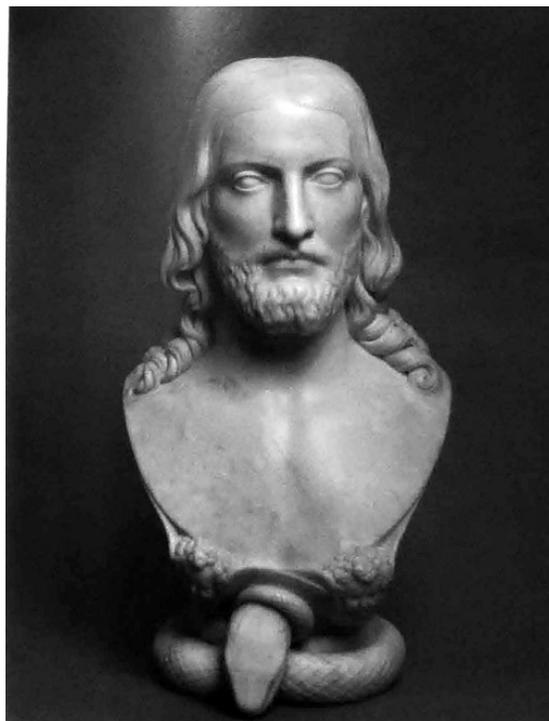


Abb. 44 – Horatio Greenough, *Christ*, um 1845-1846, Signatur: Christ by Horatio Greenough, Marmor, Höhe: 81 cm, Trustees of the Boston Public Library, Boston.



Abb. 45 – Thomas Holloway, Kupferstich nach Johann Heinrich Füssli, *Kopf Satans*, aus: Lavater, Johann Caspar: *Essai sur la physiognomie : destiné a faire connoître l'homme & à le faire aimer*, Bd. 2, Den Haag: Imprimé chez Jaques Van Karnebeek , 1783, Abbildung gegenüber S. 255.



Abb. 46 – Costantino Corti, *Lucifero*, Signatur: Corti 1860 Milano, Marmor, geschätzte Höhe: ca. 200 cm, Châteaux Montrésor, Montrésor.



Abb. 47 – Costantino Corti, *Lucifero*, Signatur: Corti 1860 Milano, Marmor, geschätzte Höhe: ca. 200 cm, Châteaux Montrésor, Montrésor.



Abb. 48 – Costantino Corti, *Lucifero*, Signatur: Corti 1860 Milano, Marmor, geschätzte Höhe: ca. 200 cm, Châteaux Montrésor, Montrésor.



Abb. 49 – Costantino Corti, *Lucifero*, Signatur: Corti 1860 Milano, Marmor, geschätzte Höhe: ca. 200 cm, Châteaux Montrésor, Montrésor.



Abb. 50 – Costantino Corti, *Lucifero*, Signatur: Corti 1860 Milano, Marmor, geschätzte Höhe: ca. 200 cm, Châteaux Montrésor, Montrésor.



Abb. 51 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^{or} Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 52 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^{or} Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 53 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^or Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 54 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^or Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 55 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^or Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 56 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^or Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 57 – Joseph-Michelange Pollet, *Éloa, sœur des Anges*, Signatur: J Pollet 1862, 1862, Bronze, Gießer V^{or} Thiebaut, Höhe: 152 cm, Musée des Beaux-Arts (868.3), Rouen.



Abb. 58 – Ricardo Bellver y Ramón, *El Angel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Parque del Retiro, Madrid.



Abb. 59 – Ricardo Bellver y Ramón, *El Ángel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Parque del Retiro, Madrid.



Abb. 60 – Ricardo Bellver y Ramón Baraja, *El Ángel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Parque del Retiro, Madrid.



Abb. 61 – Ricardo Bellver y Ramón, *El Ángel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Parque del Retiro, Madrid.



Abb. 62 – Ricardo Bellver y Ramón Baraja, *El Ángel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Parque del Retiro, Madrid.



Abb. 63 – Ricardo Bellver y Ramón, *El Angel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Abb. 64 – Ricardo Bellver y Ramón, *El Angel Caído*, Signatur: Ricardo Bellver Roma 1877, 1877, Bronze, Höhe: 2,65 m, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Abb. 65 – Carlo Marochetti in Kostüm,
um 1856-7, Privatbesitz.



Abb. 66 – Jean-Jacques Feuchère, *Satan*,
1833, Bronze, Höhe: 28 cm, Louvre (R.F.
4220), Paris.



Abb. 67 – Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, 1833, Bronze braun patiniert, Höhe: 32.7 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (12.167), Brüssel.



Abb. 68 – Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, 1833, Bronze braun patiniert, Höhe: 32.7 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (12.167), Brüssel.



Abb. 69 – Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, 1833, Bronze braun patiniert, Höhe: 32.7 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (12.167), Brüssel.



Abb. 70 – nach Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, 1833, Druck, aus: Decamps, Alexandre: *Le Musée*, revue du Salon de 1834, Paris 1834, Stich folgt auf S.74.



Abb. 71 – Albrecht Dürer, *Melancholia I*, Kupferstich, 24,5 x 19 cm, Georgium, Dessau.



Abb. 72 – François Édouard Cibot, *Les Anges Déchus*, 1833, Öl auf Leinwand, 124,46 x 95,25 cm, Joslyn Art Museum (1995.18), Omaha.



Abb. 73 – Eugène Delacroix, *Méphistophélès dans les airs*, 1828, Lithographie, 48,2 x 32 cm, Zimmerli Art Museum at Rutgers University (74.023.001), New Brunswick.



Abb. 74 – Jean-Jacques Feuchère, *Raphaël*, 1834, Marmor, Musée des Beaux-Arts, Rouen.



Abb. 75 – Rosa Bonheur im Ornat des *Ordre de Templier*.

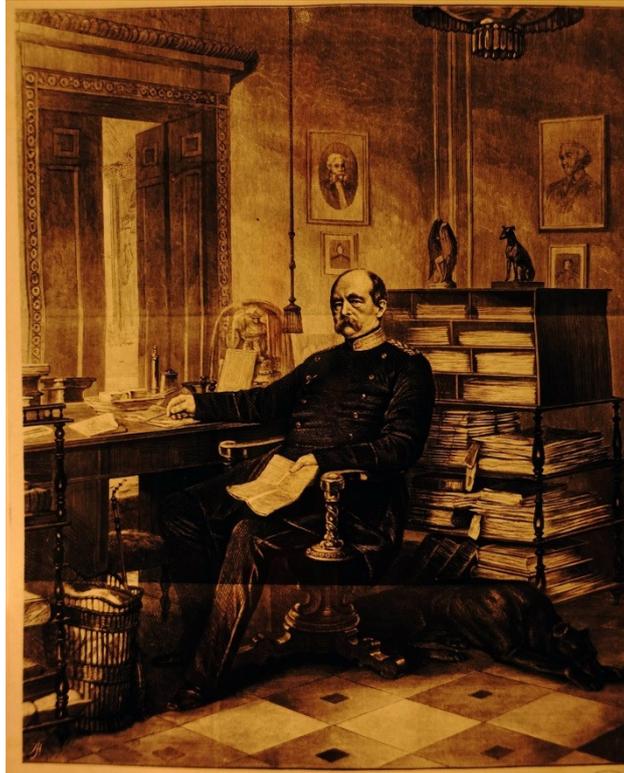


Abb. 76 – Bismarck in seinem Arbeitszimmer.



Abb. 77 – Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, um 1836, Bronze, Höhe: 78,84 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Abb. 78 – Antoine Wiertz, *La révolte des Enfers contre le Ciel*, 1842, Öl auf Leinwand, 1153 x 793, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1940): Musée Wiertz, Brüssel.



Abb. 79 – Peter Paul Rubens, *Höllenssturz der Verdammten*, 1. Hälfte 17. Jh., Öl auf Holz, 288 x 255 cm, Alte Pinakothek (320), München.



Abb. 80 – Karel Hendrik Geerts, *Kanzel von St. Aubin*, 1848, Holz, St. Aubin, Namur.



Abb. 81 – Karel Hendrik Geerts, *La Vierge, Namur, Le génie du mal*, 1848, Holz St. Aubin, Namur.



Abb. 82 – Karel Hendrik Geerts, *Le génie du mal*, 1848, Holz, St. Aubin, Namur.



Abb. 83 – Karel Hendrik Geerts, *Le génie du mal*, 1848, Holz, St. Aubin, Namur.



Abb. 84 – Emma Stebbins, *Satan Descending to Tempt Mankind*, 1862, Gips, Photograph Emma Stebbins Scapbook.



Abb. 85 – Antonio Canova, *Kreugas*, 1800, Marmor, Musei Vaticani (968), Rom.



Abb. 86 – Costantino Corti, *Satan*, Druck, 1862.



Abb. 87 – Jules Ziegler, Illustration zu *Éloa, la soer des anges*, 1834, Stich, ca. 41 x 30 cm, Privatbesitz.

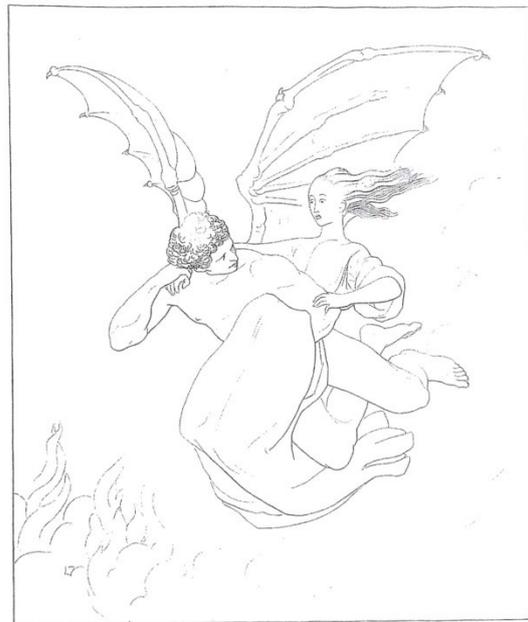


Abb. 88 – Jules Ziegler, Illustration zu *Éloa, la soer des anges*, 1834, Stich, ca. 41 x 30 cm, Privatbesitz.

#



Abb. 89 – Philippe Zacharie, *Éloa, la sœur des anges*, 1868 (?), Bleistift auf Papier, 41 x 27 cm, Musée des Beaux-Arts (AG.2015.6.), Rouen.



Abb. 90 – Stich nach Ricardo Bellver y Ramón, *El Angel Caído*, 1878, aus: La Ilustración Española y Americana, Año XXII., Num. XXII, Madrid 30.03.1878, S. 204..



Abb. 91 – Salvatore Albano, *The Fallen Angels/ The Rebel Angels*, Signatur: S. Albano f./Firenze 1893, 1893, Marmor, Höhe, 154,9 cm, Brooklyn Museum (97.35), New York, USA.



Abb. 92 – Salvatore Albano, *The Fallen Angels/ The Rebel Angels*, Signatur: S. Albano f./ Firenze 1893, 1893, Marmor, Höhe, 154,9 cm, Brooklyn Museum (97.35), New York, USA.



Abb. 93 – Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolin*, 1862, Bronze, Gießer Victor Thiebaut, Höhe: 194 cm, Musée d'Orsay (RF 2994), Paris.



Abb. 94 – Lorenzo Lotto, *San Michele arcangelo e Lucifero*, 1552, Öl auf Leinwand, 167 x 135 cm, Museo Antico Tesoro Santa Casa, Loreto.



Abb. 95 – John Flaxman, *Satan und Gabriel entdecken die Sternzeichen im Himmel*, um 1820, Gips, The Flaxman Gallery, University College, London.



Abb. 96 – John Flaxman, *Satan und Gabriel entdecken die Sternzeichen im Himmel*, um 1820, Gips, The Flaxman Gallery, University College, London.



Abb. 97 – John Flaxman, *Satan retiring before Gabriel and his host from John Milton's "Paradise Lost", IV, 1010*, um 1820, Feder und graue Tusche mit brauner Lavur, 16,8 x 24,0 cm, British Museum (1900,0824.179), London.



Abb. 98 – John Flaxman, *Satan retiring before Gabriel and his host from John Milton's "Paradise Lost", IV, 1010*, Detail, um 1820, Feder und graue Tusche mit brauner Lavur, 16,8 x 24,0 cm, British Museum (1900,0824.179), London.



Abb. 99 – *The Bassai Sculptures / The Phigaleian Frieze*, 420-400 v. Chr., Marmor, Länge: 128,27 cm, British Museum (1815,1020.6), London.



Abb. 100 – John Flaxman, *St Michael Overcoming Satan*, 1819-1824, Gips, The Flaxman Gallery, University College, London.



Abb. 101 – John Flaxman, *St Michael Overcoming Satan*, 1819-1824, Gips, The Flaxman Gallery, University College, London.



Abb. 102 – John Flaxman, *Satan rousing his Legions*, illustration of John Milton's *"Paradise Lost"*, I, 347, 1755-1826, Feder und graue Tusche with grauer Lavur über Graphit, 20,5 x 25,9 cm, British Museum (1900,0824.176), London.



Abb. 103 – Stich nach Jehan Duseigneur, L'Archange Saint Michel vainqueur de Satan, annonce le regne de Dieu, 1834, Gips, verschollen.



Abb. 104 – Antoine Étex, Cain et sa race maudits de Dieu, 1832-1839, Marmor, Höhe: 200 cm, Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon.



Abb. 105 – Guillaume Geefs, Le génie du mal, Signatur: Gme Geefs statuaire fecit, Bruxelles 1848, 1848, Marmor, Höhe: 165 cm, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 106 – Guillaume Geefs, Le génie du mal, Signatur: Gme Geefs statuaire fecit, Bruxelles 1848, 1848, Marmor, Höhe: 165 cm, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 107 – Guillaume Geefs, Le génie du mal, Signatur: Gme Geefs statuaire fecit, Bruxelles 1848, 1848, Marmor, Höhe: 165 cm, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 108 – Guillaume Geefs, Le génie du mal, Signatur: Gme Geefs statuaire fecit, Bruxelles 1848, 1848, Marmor, Höhe: 165 cm, Cathédrale de Saint-Paul, Liège.



Abb. 109 – Charles Nègre, Maquette de la sculpture Désespoir dit aussi Hécube d'Auguste Préault, um 1858–1859, Salzdruck, 19.1 x 37.9 cm.



Abb. 110 – Jean-Joseph Perraud, Le Désespoir, 1869, Marmor, Höhe: 108 cm, Musée d'Orsay (RF 197), Paris.



Abb. 111 – Salvatore Albano, *The Fallen Angels/ The Rebel Angels*, Basis, Signatur: Salv Albano/ 1883, 1883, Bronze und dunkler Stein, Höhe: 101,6 cm, Brooklyn Museum (97.35) New York.



Abb. 112 – Michail Wrubel, *Kopf des Dämons*, 1890, Gips, Russisches Museum, St. Petersburg



Abb.113 – Michail Wrubel, *Kopf des Dämons*, Illustration für die Lermontow-Jubiläumsausgabe, die 1891 im Kuschnerew-Verlag erschien, 1890/91, Schwarze Aquarellfarbe, weiß gehöht auf Papier, 23 x 26 cm, Kiewer Museum der Russischen Kunst, Kiew.

Bildnachweise:

Abb. 1 – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Theil*, Dresden, 1764, S. 127.

Abb. 2 – Photo: LivioAndronico, CC-BY-NC-SA 4.0
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_and_His_Sons.jpg

Abb. 3 – Tate, Photo © Tate, CC-BY-NC-ND 3.0 Unported
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-satan-sin-and-death-a-scene-from-miltons-paradise-lost-t00790>

Abb. 4 – The British Museum London, CC-BY-NC-SA 4.0
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3072104&partId=1&searchText=satan&page=2

Abb. 5 – Tate, Photo © Tate, CC-BY-NC-ND 3.0 Unported
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-satan-sin-and-death-engraved-by-thomas-rowlandson-and-john-ogbourne-after-t00790-t01680>

Abb. 6 – The British Museum London, CC-BY-NC-SA 4.0
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1590611&partId=1&searchText=james+barry+satan&page=1

Abb. 7 – Tate, Photo © Tate, CC-BY-NC-ND 3.0 Unported
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/barry-satan-sin-and-death-t06578>

Abb. 8 – Thomas Lawrence. *Regency Power & Brilliance* (Ausst. Kat. Yale Center for British Art 24. Februar 2011 – 5. Juni 2011; National Portrait Gallery London 21. Oktober 2010 – 23. Januar 2011), hg. von A. Cassandra Albinson, Peter Funnell und Lucy Peltz, New Haven/ London: Yale University Press, 2010, S. 154.

Abb. 9 – Public Domain
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Satan_as_the_Fallen_Angel%27_by_Sir_Thomas_Lawrence,_chalk.jpg

Abb. 10 – Staatsgalerie Stuttgart, Photo © Staatsgalerie Stuttgart
<https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelsicht/sgs/werk/einzelsicht/C61924D440323ECBA5B18086C80A88EB.html>

- Abb. 11* – The British Museum London, CC-BY-NC-SA 4.0
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=12294001&objectId=751898&partId=1
- Abb. 12* – Public Domain
<http://collections.lacma.org/node/233050>
- Abb. 13* – Photo: LivioAndronico 2013, CC-BY-NC-SA 4.0
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_of_the_Belvedere.jpg
- Abb. 14* – Blake, William, *The Complete Illuminated Books*. With an Introduction by David Bindman. With 393 plates, 366 in colour, London: Thames and Hudson, 2000, S. 109, Plate 3.
- Abb. 15* – Public Domain, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/75/william-blake-satan-exulting-over-eve-british-1795/>
- Abb. 16* – Public Domain, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/75/william-blake-satan-exulting-over-eve-british-1795/>
- Abb. 17* – Public Domain
<https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-page-mazeppa>
- Abb. 18* – Cuzin, Jean-Pierre: *Der Louvre*, München: C.H. Beck, 1982, S. 96.
- Abb. 19* – Public Domain https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort_d_%27Abel_F_X_Fabre_1791.jpg
- Abb. 20* – Public Domain
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Broc_-_The_Death_of_Hyacinth_-_WGA03208.jpg
- Abb. 21* – Illustration 21, in: Milton, John: *Le Paradis Perdu*, traduit par Chateaubriand et précédé de réflexions sur la vie et les ouvrages de Milton par M. de Lamartine. Nouvelle Edition illustrée de 30 magnifiques estampes originales hors texte, Paris: G. Guérin, Nicolle et C^{ie}, 1903.
- Abb. 22* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 23* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, P Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 24* – Wiertz, Antoine J.: *Œuvres Littéraires*, Brüssel: V. Parent et Fils, 1869, S. 276.
- Abb. 25* – Musée des Beaux-Arts de Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 26* – Musée des Beaux-Arts de Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 27* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 28* – Public Domain
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Wiertz_-_Suicide.jpg
- Abb. 29* – [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Seleucid_prince_\(Rome\).JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Seleucid_prince_(Rome).JPG)
- Abb. 30* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo © Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND 4.0
- Abb. 31* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 32* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 33* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, PPhoto: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 34* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 35* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 36* – St. Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 37* – St. Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 38* – St. Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 39* – St. Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 40* – St. Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 41 – <http://licornamuseum.over-blog.com/2014/10/cabanel-alexandre-1823-1889.html>

Abb. 42– Musée Fabre Montpellier, Public Domain

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallen_Angel_\(Alexandre_Cabanel\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallen_Angel_(Alexandre_Cabanel).jpg)

Abb. 43 – Saunders, Richard H.: Horatio Greenough. An American Sculptor's Drawings (Ausst. Kat. Middlebury College Museum of Art 14. September -12. Dezember 1999), Hanover/London: University Press of New England, 1999, S. 74.

Abb. 44 – Saunders, Richard H.: Horatio Greenough. An American Sculptor's Drawings (Ausst. Kat. Middlebury College Museum of Art 14. September -12. Dezember 1999), Hanover/London: University Press of New England, 1999, S. 75.

Abb. 45 – Lavater, Johann Caspar: Essai sur la physiognomonie : destiné a faire connoître l'homme & à le faire aimer, Bd. 2, Den Haag: Imprimé chez Jaques Van Karnebeek , 1783, Abbildung gegenüber S. 255. URL: <https://archive.org/details/essaisurlaphysio02lava>

Abb. 46 – Château de Montrésor, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 47 – Château de Montrésor, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 48 – Château de Montrésor, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 49 – Château de Montrésor, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 50 – Château de Montrésor, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 51 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 52 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 53 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 54 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 55 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 56 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 57 – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 58 – Parque del Retiro Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 59 – Parque del Retiro Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 60 – Parque del Retiro Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 61 – Parque del Retiro Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 62 – Parque del Retiro Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 63 – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 64 – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 65 – Photo: Conway Library, Courtauld Institute of Art, in: Ward-Jackson, Philip: Carlo Marochetti. Maintaining Distinction in an International Sculpture Market, in: The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700 – c. 1860, hg. Von Cinzia Sicca und Alison Yarrington, London/New York: Leiceister University Press, 2000, S. 174-190, 175.

Abb. 66 – Musée du Louvre, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 67 – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, PPhoto: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 68 – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 69 – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 70 – Decamps, Alexandre: Le Musée, revue du Salon de 1834, Paris 1834, Stich folgt auf S.74.

- Abb. 71* – [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melencolia_I_\(Durer\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Melencolia_I_(Durer).jpg)
- Abb. 72* – Public Domain
<http://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/cibot-fallen-angels/>
- Abb. 73* – Public Domain https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mephistopheles_in_the_Sky_-_Google_Art_Project.jpg
- Abb. 74* – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 75* – Anna Klumpke: Rosa Bonheur. Sa vie, son oeuvre, Paris : E. Flammarion, 1908, S. 159.
URL: https://archive.org/details/rosabonheursavie00klum_0
- Abb. 76* – Dossier Feuchère Jean-Jacques. Satan. Statuette, bronze, Musée du Louvre, Documentation du département des Sculptures, R.F. 4220. (Stand August 2017)
- Abb. 77* – Public Domain
<https://collections.lacma.org/node/238857>
- Abb. 78* – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 79* – Public Domain
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_063.jpg
- Abb. 80* – St. Aubin Namur, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 81* – St. Aubin Namur, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 82* – St. Aubin Namur, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 83* – St. Aubin Namur, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 84* – Milroy, Elizabeth: The Public Career of Emma Stebbins: Work in Marble (Division I Faculty Publications. Paper 107), Middletown (Connecticut): WesScolar, 1993, S. 8. URL: <http://wesscholar.wesleyan.edu/div1facpubs/107>
- Abb. 85* – Photo © Tiigra, Creative Commons CC BY-NC-SA 2.0
<https://www.flickr.com/photos/13879794@N04/11522164644>
- Abb. 86* – The Art Journal Illustrated. Catalogue of the International Exhibition 1862, Bd. 1, London/ New York: James S. Virtue, 1862, S. 319.
- Abb. 87* – Chotard, Loïc: Alfred de Vigny et les arts (Ausst. Kat., Musée de la Vie romantique, Paris, 22. November 1997 – 1.März 1998), Paris: Paris-Musées, 1997, S. 76.
- Abb. 88* – Chotard, Loïc: Alfred de Vigny et les arts (Ausst. Kat., Musée de la Vie romantique, Paris, 22. November 1997 – 1.März 1998), Paris: Paris-Musées, 1997, S. 77.
- Abb. 89* – Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 90* – La Ilustración Española y Americana, Año XXII., Num. XXII, Madrid 30.03.1878, S. 204.
- Abb. 91* – Brooklyn Museum, CC-BY, Änderungen: ausgeschnitten.
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13180>
- Abb. 92* – Brooklyn Museum, CC-BY, Änderungen:
ausgeschnitten <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13180>
- Abb. 93* – Musée d'Orsay, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 94* – Museo Antico Tesoro Santa Casa Loreto <http://museopontificio.santuarioloreto.it/>
- Abb. 95* – Flaxman Gallery University College London, Photo Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 96* – Flaxman Gallery University College London, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 97* – The British Museum London, CC-BY-NC-SA 4.0 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=747621&partId=1&searchText=john+flaxman+paradise+lost&page=1
- Abb. 98* – The British Museum London, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND
- Abb. 99* – The British Museum London, CC-BY-NC-SA 4.0
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=461768&partId=1&searchText=Phigaleian+Frieze&page=1
- Abb. 100* – Flaxman Gallery University College London, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 101 – Flaxman Gallery University College London, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 102 – http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=12291001&objectId=747633&partId=1

Abb. 103 – Le Cabinet de Lecture, 5. Jahrgang, Nr. 326, 14. April 1834.

Abb. 104 – Public Domain

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ca%C3%AFn_et_sa_race_maudits_de_Dieu_-_Antoine_%C3%89tex.jpg

Abb. 105 – Saint-Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 106 – Saint-Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 107 – Saint-Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 108 – Saint-Paul Liège, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 109 – Photo © Artnet, http://www.artnet.com/artists/charles-n%C3%A8gre/maquette-de-la-sculpture-d%C3%A9sespoir-dit-aussi-X_mEOYLe0pIaCQbaGOPFwQ2

Abb. 110 – Musée d’Orsay, Photo: Gabriel Negraschus, CC-BY-NC-ND

Abb. 111 – Brooklyn Museum New York, CC-BY, Änderungen: ausgeschnitten
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13180>

Abb. 112 – Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 71.

Abb. 113 – Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 191.

9.

Literaturverzeichnis

- A***. 1831 A***.: Le Salon de 1831. Sculpture. 2^e Article., in: L'Artiste, Bd. 1, Nr. 20, 1831, S. 243-247.
- About 1869 About, Edmond: Salon de 1869, in: Revue des deux mondes, Bd. 81, 1. Juni 1869, S. 725-758.
- Addison 1712 I Addison, Joseph: No. 418, Monday, June 30 1712, in: The Spectator, Bd. 6, Dublin: Printed for Peter Wilson, 1748, S. 82-85.
- Addison 1712 II Addison, Joseph: No. 417, Saturday, June 28 1712, in: The Spectator, Bd. 6, Dublin: Printed for Peter Wilson, 1748, S. 78-82.
- Allard/
Chaudonenret
2010 Allard, Sébastien/ Chaudonneret, Marie-Claude: Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique, Paris: Gourcuff Gradenigo, 2010.
- Allenow 1997 Allenow, Michail: Michail Wrubel und seine künstlerische Mission, übersetzt aus dem Russischen von Annelore Nitschke, in: Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 13-26.
- Amic 2010 I Amic, Sylvain: Les années romaines (1846-1850), in: Alexandre Cabanel. 1823-1889. Le tradition du beau (Ausst. Kat., Musée Fabre, Montpellier, 10. Juli – 5. Dezember 2010; Wallraf-Richartz Museum, Köln, 4. Februar – 15. Mai 2011), Paris: Somogy, S. 88-100.
- Amic 2010 II Amic, Sylvain: L'ange déchu, 1847; Étude pour l'Ange déchu, 1846; L'Ange du soir, 1848, in: Alexandre Cabanel. 1823-1889. Le tradition du beau (Ausst. Kat., Musée Fabre, Montpellier, 10. Juli – 5. Dezember 2010; Wallraf-Richartz Museum, Köln, 4. Februar – 15. Mai 2011), Paris: Somogy, S. 148-153.
- Ardaschnikowa
1997 Ardaschnikowa, Natalja: 7. In Abramazewo: neue Formen der Keramik, in: Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 159-160.
- Aubert 1863 Aubert, Francis: Salon de 1863, in: Le Pays. Journal de l'Empire ; politique, littéraire, agricole etc., 15. Jahrgang, Nr. 127, 27. Mai 1863.
- Auvray 1863 Auvray, Louis: Exposition des beaux-arts. Salon de 1863, Paris: Bureaux de la Revue Artistique, 1863.
- Auvray 1869 Auvray, Louis: Le Salon de 1869, Paris: Bureaux de la Revue Artistique, 1869.
- B. 1834 B., Ph. (Busoni, Philippe?): Salon de 1834. Peinture, Architecture, et Sculpture, in: L'Artiste, Bd. 7, Nr. 6, 1834, S. 61-67.

- Bakhuÿs/
Cathelineau
2016 Bakhuÿs, Diederik/ Cathelineau, Anne-Charlotte: Philippe Zacharie (1849-1915). Éloa, la soeur des anges, 1868 (?), in: *Le Temps des Collections*. V^e édition 2016-2017 (Ausst. Cat. Musée des Antiquités und Musée des Beaux-Arts, Rouen, 25. November 2016 – 21. Mai 2017), Milano: Silvana editoriale, 2016, S. 120.
- Barrel 1986 Barrel, John: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, New Haven/London: Yale University Press, 1986.
- Barrell 2010 Barrell, John: *Reform and Revolution: James Barry's Writings in the 1790s*, in: *James Barry, 1741-1806: History Painter*, hg. Von Tom Dunne und William L. Pressly, Farnham/Burlington: Ashgate, 2010, S. 127-143.
- Barry 1798 Barry, James: *A Letter to the Dilettanti Society*, London: Printed for J. Walker, 1798.
- Barry 1809 I Barry, James: *The Works of James Barry, Esq.*, hg. Von Dr. Edward Fryer, Bd. 1, London: printed by J. M'Creery for T. Cadell and W. Davies, 1809.
- Barry 1809 II Barry, James: *The Works of James Barry, Esq.*, hg. Von Dr. Edward Fryer, Bd. 2, London: printed by J. M'Creery for T. Cadell and W. Davies, 1809.
- Bartholeyns
1900 Bartholeyns, Eloi: *Guillaume Geefs. Sa Vie et ses Œuvres*, Brüssel: Henri Kremer, 1900.
- Bata 2002 Bata, Philippe: 38. Jean Broc (Montignac [Dordogne], 1771 – Pologne, 1850). *La Mort d'Hyacinthe*, in: *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme* (Ausst. Kat., Musée de la musique, Paris, 2. April – 30. Juni 2002), hg. Von Marion Challier und Bernadette Caille, Paris: Musée de la musique, 2002, S. 164.
- Baudelaire 1868 Baudelaire, Charles: *Curiosités esthétiques (Œuvres Complètes de Charles Baudelaire, Bd. 2)*. Salon 1845-1859, Paris: Michel Levy Frères, 1868.
- Beavington
Atkinson 1862 Beavington Atkinson, J.: *Modern Sculpture of All Nations in The Exhibition*, in: *The Art Journal Illustrated. Catalogue of the International Exhibition 1862*, Bd. 1, London/New York: James S. Virtue, 1862, S. 313-324.
- Becker 1997 Becker, Christoph: *Johann Heinrich Füssli. Das Verlorene Paradies*, Ostfildern: Gerd Hatje, 1997.
- Behrendt 1983 Behrendt, Stephen C.: *The Moment of Explosion. Blake and the Illustration of Milton, Licoln (Nebraska)*/ London: University of Nebraska Press, 1983.
- Bellamy-Brown
2008 Bellamy-Brown, Sybille: *Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés sous la direction de Jean-Michel Leniaud. Tome huitième. 1845-1849*, Paris: École natiolale des chartes, 2008.

- Bellver 1889 Bellver y Ramón, Ricardo: Miguel Angel, in: Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Ricardo Bellver el día 1.º de Diciembre de 1889, Madrid: Est. Tipográfico « Sucesores de Rivadeneyra », Impresores de la Real Casa, 1889, S. 3-21.
- Bénichou 2004 I Bénichou, Paul: Romantismes français I. Le Sacre de l'écrivain. Le Temps des prophètes, Bd. 1, Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- Bénichou 2004 II Bénichou, Paul: Romantismes français II. Les Mages romantiques. L'École du désenchantement, Bd. 2, Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- Beraud et al. 1827 Beraud, Antony et al.: Annales de l'école française des beaux-arts. Première année. – 1827, Paris, 1827, S. 185.
- Berenson 1955 Berenson, Bernard: Lotto. Versione italiana dalla 3 ed. Inedita de Luisa Vertova, Milan: Electa, 1955 (Erstausgabe: New York, 1895).
- Berger 1901 Berger, H. Georges: Les Expositions Universelles Internationales (leur passé, leur rôle actuel, leur avenir), Paris: Librairie nouvelle du droit et de jurisprudence, Arthur Rosseau, 1901.
- Bindman 1979 I Bindman, David: John Flaxman: Art and Commerce, in: John Flaxman, hg. Von David Bindman (Ausst. Kat., Royal Academy of Arts, London, 26. Oktober – 9. Dezember 1979), London: Thames and Hudson, 1979.
- Bindman 2010 Bindman, David: The Politics of Envy: Blake and Barry, in: James Barry, 1741-1806: History Painter, hg. Von Tom Dunne und William L. Pressly, Farnham/ Burlington: Ashgate, 2010, S. 115-125.
- Blake 2000 I Blake, William: Songs of Experience, London, in: Blake, William, The Complete Illuminated Books. With an Introduction by David Bindman. With 393 plates, 366 in colour, London: Thames and Hudson, 2000, S. 17-96.
- Blake 2000 II Blake, William: The Marriage of Heaven and Hell, London, in: Blake, William, The Complete Illuminated Books. With an Introduction by David Bindman. With 393 plates, 366 in colour, London: Thames and Hudson, 2000, S. 106-133.
- Blake 2008 I Blake, William: VI. Satiric Verses and Epigrams, in: The Complete Poetry and Prose of William Blake, hg. Von David V. Erdman, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2008, S. 499-517.
- Blake 2008 II Blake, William: VIII. Blake's Exhibition and Catalogue of 1809, in: The Complete Poetry and Prose of William Blake, hg. Von David V. Erdman, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2008, S. 526-566.
- Blake 2008 III Blake, William: XII. The Marginalia. Annotations to The Works of Sir Joshua Reynolds, edited by Edmond Malone. London, 1798, in: The Complete Poetry and Prose of William Blake, hg. Von David V. Erdman, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2008, S. 635-662.

- Blanc 1878 Blanc, Charles: Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878, Paris: Librairie Renouard, 1878.
- Boime 1986 Boime, Albert: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, New Haven/ London: Yale University Press, 1986 (Erstausgabe: London, 1971).
- Bouillo 2009 Bouillo, Eva: Le Salon de 1827. Classique ou romantique ? (Collection "Art & Société"), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Brinton 1908 Brinton, Christian: Modern Artists, New York: Baker & Taylor Co., 1908.
- Brookner 2000 Brookner, Anita: Romanticism and its Discontents, London u.a.: Viking, 2000.
- Bürger 1870 Bürger, W. (pseudonym von Théophile Thoré): Salons de W. Bürger. 1861 à 1868, Paris: Librairie de V^e Jules Renouard, 1870.
- Burke 1757 Burke, Edmund: A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London: printed for R. and J. Dodsley, 1757.
- Bussers 1990 Bussers, Helena: I. Entre baroque et classicisme. A l'aube du 19^e siècle, in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 1, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 19-46.
- Butler 1980 Butler, Ruth: Religious Sculpture in Post-Christian France*, in: The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, hg. Von Peter Fusco und H.W. Janson (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4. März 15. Mai 1980; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 25. Juni – 21. September 1980; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27 Oktober 1980 – 4. Januar 1981; Museum of Art, Indianapolis, 2. Februar – 29. April 1981), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 83-95.
- Byron 1814 Byron, George Gordon: Lara, a Tale, London: printed for John Murray, 1814 (4. Ausgabe).
- Byron 1822 Byron, George Gordon: Cain; A Mystery, London: H. Gray, 1822.
- C. F. 1842 C. F.: Beaux-Arts. Exposition de Bruxelles en 1842, in: Revue Belge, Bd. 22 (September – Dezember 1842), S. 97-137.
- Cantaloube 1863 Cantaloube, A.: Salon de 1863. (XI^e article) – Sculpture, in: L'Illustrateur de dames. Journal des soirées de famille, Nr. 30, 26. Juli 1863, S. 434-437.
- Cantrel 1863 Cantrel, Émile: Salon den 1863, in: L'Artiste, Bd. 1 (1863), S. 185-204.
- Cazales 1833 Cazales, Edmond de: Quelques réflexions sur l'art en Belgique et sur le Salon de 1833, in: Revue Européenne, Bd. 6, Paris: Au Bureau de la Revue Européenne, 1833, S. 292-309.

- Chaudonneret 2010 Chaudonneret, Marie-Claude: Les artistes vivants au Louvre (1791-1848) : du musée au bazar, in: « Ce Salon à quoi tout se ramène ». Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890, hg. von James Kearns und Pierre Vaisse, Oxford u.a.: Peter Lang, 2010, S. 7-22.
- Chaumelin 1873 Chaumelin, Marius: L'Art contemporain, Paris: Librairie Renouard, 1873.
- Chauvin 1828 Chauvin: Résumé du Salon de 1827. Avant-propos : les Classiques et les Romantiques. – L'école de David, in: L'Observateur des Beaux-Arts, 6. April 1828, S. 2-3.
- Chesneau 1863 Chesneau, Ernest: Salon de 1863. VII., in: Le Constitutionnel, Journal politique, littéraire, universel, 48. Jahrgang, Nr. 160, 9. Juni 1863.
- Chesneau 1869 Chesneau, Ernest: Salon de 1863. VII., in: Le Constitutionnel, Journal politique, littéraire, universel, 54. Jahrgang, Nr. 131, 11. Mai 1869.
- Chotard 1997 Chotard, Loïc: Alfred de Vigny et les arts (Ausst. Kat., Musée de la Vie romantique, Paris, 22. November 1997 – 1.März 1998), Paris: Paris-Musées, 1997.
- C. J. T. 1836 C. J. T.: Arc de triomphe de l'étoile, Journal des beaux-arts et de la littérature, 3. Jahrgang, Nr. 8, 21. August 1836, S. 113-116.
- Cooper 1975 Cooper, Jeremy: Nineteenth-Century Romantic Bronzes. French, English and American Bronzes 1830–1915, Newton Abbot/London: David & Charles, 1975.
- Craven 1968 Craven, Wayne: Sculpture in America, New York: Thomas Y Crowell Company, 1968.
- Dabakis 2014 Dabakis, Melissa: A Sisterhood of Sculptors. American Artists in nineteenth-century Rome, University Park (Pennsylvania): The Pennsylvania University Press, 2014.
- Decamps 1834 Decamps, Alexandre: Le Musée, revue du Salon de 1834, Paris 1834.
- Delécluze 1828 Delécluze, Etienne-Jean: Beaux Arts. Sculpture. (Dixième article), in: Journal des débats politiques et littéraires, 1^{er} Mars 1828
- Delécluze 1831 Delécluze, Etienne-Jean: Exposition de 1831. – Huitième article. (Sculpture.), in: Journal des débats politiques et littéraires, 23. Mai 1831, S. 1-3.
- Delécluze 1833 Delécluze, Etienne-Jean: Salon de 1833. – Cinquième article., in: Journal des Débats. Politiques et litteraires, 5. April 1833.
- Delécluze 1834 Delécluze, Etienne-Jean: Salon de 1834. – (6^e article 291.). (Sculpture.), in: Journal des débats politiques et littéraires, 5. April 1834.

- De Redaktie 1859 De Redaktie (Génard, P./ Matthyssens, J. F./ Ommeganck, Klemens/ van Rotterdam, Johan): Josef Geefs, in: De Vlaemsche School. Tydschrift voor Kunsten, Lettern, Wetenschappen en Nyverheid, hg. von P. Génard, J. F. Matthyssens, Klemens Ommeganck u.a., 5. Jahrgang, Antwerpen: Drukkery J.-E. Buschmann, 1859.
- Devigne 1958 Devigne, Marguerite: Guillaume Geefs, in: Biographie Nationale, Bd. 30, Supplement Bd. 2 (Heft 1), hg. von L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Brüssel: Établissements Emile Bruylant, Société anonyme d'éditions juridiques et scientifique, 1958, Spalte 393-409.
- Dieckmann 1968 Dieckmann, Herbert: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik, 3), hg. von Hans Robert Jauß, München: Wilhelm Fink Verlag, 1968.
- Dion-Tenenbaum 1991 Dion-Tenenbaum, Anne: 207. Francois-Desire Froment-Meurice, d'après James Pradier. Bracelet, in: La Sculpture Française au XIXe siècle (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 372-373.
- D'Israeli 1822 I D'Israeli, Isaak: The Literary Character, Illustrated by the History of Genius, drawn from their own Feelings and Confessions, Bd. 1, London: John Murray, 1822.
- D'Israeli 1822 II D'Israeli, Isaak: The Literary Character, Illustrated by the History of Genius, drawn from their own Feelings and Confessions, Bd. 2, London: John Murray, 1822.
- Dossier Feuchère Dossier Feuchère Jean-Jacques. Satan. Statuette, bronze, Musée du Louvre, Documentation du département des Sculptures, R.F. 4220. (Stand August 2017)
- Dossier G. Geefs Dossier G. Geefs, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel. (Stand Juli 2015)
- Dossier J. Geefs Dossier J. Geefs, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüssel. (Stand Juli 2015)
- Dumesnil 1863 I Dumesnil, Georges: La sculpture à l'exposition de 1863, in: Le Courrier Artistique, 2. Jahrgang, Bd. 2, Nr. 23, 9. Mai 1863, S. 91-92.
- Dumesnil 1863 II Dumesnil, Georges: La sculpture à l'exposition de 1863, in: Le Courrier Artistique, 3. Jahrgang, Bd. 3, Nr. 3, 5. Juli 1863, S. 12.
- Duparc 1869 Duparc, Arthur: Le Salon de 1869, Paris: Librairie de Charles Douniol, 1869.

- Duvivier 1857 Duvivier, A.: Liste des élèves de l'ancienne École Académique et de l'École des Beaux-Arts qui ont remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille douce, gravure en médailles et pierres fines, et paysages historiques depuis 1663 jusqu'en 1857, in: Archives de L'Art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en Belgique (Documents, Bd. 5), hg. Von Anatole de Montaiglon, Paris: J. B. Dumoulin, 1857-1858, S. 273-333.
- Easton 1964 Easton, Malcolm: Artist and Writers in Paris. The Bohemien Idea, 1803-1867, London: Edward Arnold (Publishers) LTD, 1964.
- Essarts 1869 Essarts, Emmanuel des: De la mélancholie, in: L'Artiste, 39. Jahrgang, 1869, S. 226-335.
- Estève 1907 Estève, Edmond: Byron et le romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en Belgique de 1812 à 1850, Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1907.
- Farcy 1831 Farcy, Charles-François: Les beaux-arts sous Louis-Philippe, in: Journal des artistes, 5. Jahrgang, Bd. 2, Nr. 9, 28. August 1831, S.153-160.
- Farcy 1832 Farcy, Charles-François: De la singularité dans le choix des sujets. École anglaise, in: Journal des artistes, 6. Jahrgang, Bd. 1, Nr. 14, 1. April 1832, S. 258-261.
- Farcy 1834 Farcy, Charles-François: De la critique à l'occasion du Salon de 1834, in: Journal des Artistes, 8. Jahrgang, Bd. 1, Nr. 21, 25. Mai 1834, S. 363
- Farcy 1835 Farcy, Charles-François: Exposition de 1835, au musée du Louvre. (Premier article.), in: Journal des Artistes, 9. Jahrgang, Bd. 1, Nr. 9, 1. März 1835, S. 129-133.
- Farrand Thorp 1965 Farrand Thorp, Margaret: The Literary Sculptors, Durham (North Carolina): Duke University Press, 1965.
- Fère 1831 Fère, Guyot de: Salon de 1831. (Troisième article.), in: Journal des Artistes, 5. Jahrgang, Bd. 1, Nr. 20, 15. Mai 1831, S. 361-372.
- Fère 1863 Fère, Guyot de: Salon de 1863. (Quatrième article.), in: Journal des Arts, des sciences et des lettres, 34. Jahrgang, Nr. 11, 19. Juni 1863, S. 81-83.
- Flatters 1835 Flatters, Jean-Joseph: Brief an Louis Philippe « L'édition monument » du Paradis Perdu de Milton, par Flatters, Paris, 29. Juli 1835, in: Nouvelles Archives de l'art français, Bd. 16, 1900 (Nachdruck: Revue de l'art français ancien et moderne, 17. Jg., Paris 1973), S. 183-184.
- Flaxman 1865 Flaxman, John: Lectures on Sculpture. As delivered before the President and Members of the Royal Academy, London: George Bell, 1865.

- Font-Rélaux
2002 I Font-Rélaux, Dominique de: « La grâce d'une grande figure qui écoute en silence... ». Défis et impasses de la représentation du sentiment, in: *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme* (Ausst. Kat., Musée de la musique, Paris, 2. April-30. Juni 2002), hg. Von Marion Challier und Bernadette Caille, Paris: Musée de la musique, 2002, S. 49-59.
- Font-Rélaux
2002 II Font-Rélaux, Dominique de: 39. Francois Rude (Dijon, 1784 – Paris 1855). Attention mêlée de crainte, in: *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme* (Ausst. Kat., Musée de la musique, Paris, 2. April- 30. Juni 2002), hg. Von Marion Challier und Bernadette Caille, Paris: Musée de la musique, 2002, S. 166.
- Frayling 2006 Frayling, Christopher: Fuseli's *The Nightmare*: Somewhere between the Sublime and the Ridiculous, in: Martin Myrone: *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination* (Ausst. Kat. Tate Britain 15. Februar – 1. Mai 2006), London: Tate Publishing, 2006, S. 9-20.
- Funnell 2010 I Funnell, Peter: 17. Henry Fuseli, 1741 – 1825, in: Thomas Lawrence. *Regency Power & Brilliance* (Ausst. Kat. Yale Center for British Art 24. Februar 2011 – 5. Juni 2011; National Portrait Gallery London 21. Oktober 2010 – 23. Januar 2011), hg. von A. Cassandra Albinson, Peter Funnell und Lucy Peltz, New Haven/ London: Yale University Press, 2010, S. 149-151.
- Funnell 2010 II Funnell, Peter: 18. Satan as the Fallen Angel, in: Thomas Lawrence. *Regency Power & Brilliance* (Ausst. Kat. Yale Center for British Art 24. Februar 2011 – 5. Juni 2011; National Portrait Gallery London 21. Oktober 2010 – 23. Januar 2011), hg. von A. Cassandra Albinson, Peter Funnell und Lucy Peltz, New Haven/ London: Yale University Press, 2010, S. 152-154.
- Furst 1968 Furst, Lillian R.: Romanticism in Historical Perspective, in: *Comparative Literature Studies*, Bd. 5, Nr. 2, 2. Juni 1968, S. 115-143.
- Fusco 1980 I Fusco, Peter: Antoine Etex. 1808 Paris-Chaville 1888, in: *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, hg. Von Peter Fusco und H.W. Janson (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4. März – 15. Mai 1980; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 25. Juni – 21. September 1980; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27 Oktober 1980 – 4. Januar 1981; Museum of Art, Indianapolis, 2. Februar – 29. April 1981), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 250-252.

- Fusco 1980 II Fusco, Peter: 125. Cain and His Race Accursed of God, in: *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, hg. Von Peter Fusco und H.W. Janson (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4. März – 15. Mai 1980; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 25. Juni – 21. September 1980; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27 Oktober 1980 – 4. Januar 1981; Museum of Art, Indianapolis, 2. Februar – 29. April 1981), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 252-253.
- Fusco 1980 III Fusco, Peter: Jean-Jacques Feuchère. 1807 Paris 1852, in: *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, hg. Von Peter Fusco und H.W. Janson (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4. März – 15. Mai 1980; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 25. Juni – 21. September 1980; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27 Oktober 1980 – 4. Januar 1981; Museum of Art, Indianapolis, 2. Februar – 29. April 1981), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 266.
- Fusco 1980 IV Fusco, Peter: 137. Satan, in: *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, hg. Von Peter Fusco und H.W. Janson (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4. März – 15. Mai 1980; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 25. Juni – 21. September 1980; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27 Oktober 1980 – 4. Januar 1981; Museum of Art, Indianapolis, 2. Februar – 29. April 1981), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 267-268.
- Fuseli 1848 Fuseli, Henry: *The Lectures of Henry Fuseli*, in: *Lectures on Painting by the Royal Academicians*. Barry, Opie, and Fuseli, London: Henry G. Bohn, 1848, S. 337-560.
- Galbacio 1834 Galbacio, Bruno: Salon de 1834. – Quatrième Article. Sculpture. – Quelques considérations générales, in: *Gazette des Travaux Publics (Le Locateur)*, Nr. 25, März 1834, S. 2
- Gaßner 1997 Gaßner, Hubertus: Die demiurgische Kraft begehrender Blicke, in: *Michail Wrubel. Der russische Symbolist* (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 35-62.
- Gautier 1839 Gautier, Théophile: *Une Larme du Diable*, Paris: Desessart, 1839, 3. Auflage.
- Gautier 1863 Gautier, Théophile: Salon de 1863, in: *Le Moniteur universel. Journal officiel de l'Empire Français*, Nr. 244, 1. September 1863, S.1114-1115.
- Gautier 1869 Gautier, Théophile: Salon de 1869. Sculpture, in: *Journal officiel de l'Empire Français*, 1. Jahrgang, Nr. 141, 24. Mai 1869.

- Gautier 1874 Gautier, Théophile: *Histoire du Romantisme. Suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris: Charpentier et C^{ie}, 1874.
- Gerdts 1972 Gerdts, William: Introduction, in: *The White Marmorean Flock. Nineteenth Century American Women Neoclassical Sculptors* (Ausst. Kat., Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, 4. – 30. April 1972), Poughkeepsie (New York): Vassar College Art Gallery, 1972, ganzes Buch ohne Seitenzahl.
- Gerdts 1973 Gerdts, William: *American Neo-Classic Sculpture. The Marble Resurrection*, New York: The Viking Press, 1973.
- Geuzaine/
Creusen 2001 Geuzaine, Soo Yang/ Creusen, Alexia: 165. Guillaume Geefs : *Le Génie du Mal* [1848], in: *Vers la modernité. Le XIXe siècle au Pays de Liège* (Ausst. Kat. L'université de Liège 5. Oktober 2001 – 20. Januar 2002), Liège 2001, S. 348-349.
- Godard 1835 Godard, Victor: *Des expositions, de leur origine et des leurs effets*, in: *L'Artiste*, Bd. 10, 1835, S. 283-286.
- Gorsen 1997 Gorsen, Peter: *Genie, Irrsinn und Dämonenruhm. Michail Wrubel und Friedrich Nietzsche*, in: *Michail Wrubel. Der russische Symbolist* (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 63-74.
- Graulich 2001 Graulich, Isabelle: *L'architecture*, in: *Vers la modernité. Le XIXe siècle au Pays de Liège* (Ausst. Kat. L'université de Liège 5. Oktober 2001 – 20. Januar 2002), Liège 2001, S. 115-119.
- Greenough
1843 Greenough, Horatio: *Brief an Henry Greenough*, Wilmington, 8. Juli 1843, in: *Letters of Horatio Greenough to his Brother, Henry Greenough. With Biographical Sketches and Some Contemporary Correspondence*, hg. Von Frances Bott Greenough, Boston: Ticknor and Company, 1887.
- Greenough
1853 I Greenough, Horatio: *Fashion*, in: *A Memorial of Horatio Greenough. Contributing of a Memoir Selections from his Writings and Tributes to his Genius*, h.g. von Henry T. Tuckerman, New York: G. P. Putnam & Co. 1853, S. 188-191.
- Greenough
1853 II Greenough, Horatio: *An Artist's Creed*, in: *A Memorial of Horatio Greenough. Contributing of a Memoir Selections from his Writings and Tributes to his Genius*, h.g. von Henry T. Tuckerman, New York: G. P. Putnam & Co. 1853, S. 192-198.
- Greenough
1853 III Greenough, Horatio: *Fragments*, in: *A Memorial of Horatio Greenough. Contributing of a Memoir Selections from his Writings and Tributes to his Genius*, h.g. von Henry T. Tuckerman, New York: G. P. Putnam & Co. 1853, S. 199-212.
- Greenough
1947 Greenough, Horatio: *Form and Function. Remarks on Art, Design, and Architecture*, hg. Von Harold A. Small, Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1947.
- Gross 1992 Gross, Kenneth: *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca (New York): Cornell University Press, 1992.

- Hatzfeld 1952 Hatzfeld, Helmut A.: Literature through Art, New York: Oxford University Press, 1952.
- Haut 2010 Haut, Asia: Barry and Fuseli: Milton, Exile and Expulsion, in: James Barry, 1741-1806: History Painter, hg. von Tom Dunne und William L. Pressly, Farnham/ Burlington: Ashgate, 2010, S. 95-113.
- Haydon 1963 Haydon, Benjamin Robert: The Diary of Benjamin Robert Haydon, hg. Von Willard Bissel Pope, Bd. 5, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1963.
- Hazlitt 1970 Hazlitt, William: The Spirit of The Age. Or Contemporary Portraits (The World's Classics, 57), London u.a.: Oxford University Press, 1970 (Erstausgabe: London, 1825).
- Headley 2000 Headley, Janet A.: 'Something of my own invention': Horatio Greenough, Sir Joshua Reynolds, and Sculptural Originality, in: The Sculpture Journal, Bd. 4, London: Public Monuments and Sculpture Association, 2000, S. 141-150.
- Hegel 1966 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik, Bd. 1, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1966, 2. Aufl. (Erstausgabe: Berlin als Gesamtausgabe von Hegels Werken, 1832-1845).
- Hernández 1999 Hernández y Clemente, Alejandra: El Ángel Caído de Ricardo Bellver : una interpretación cristiana del Laocoonte, in: El Punto de las Artes, 23. – 29. April 1999, S. 17.
- Hernández 2012 Hernández y Clemente, Alejandra: Ricardo Bellver y Ramón. Su Obra Escultórica : Un Estudio Historigráfico y Documental, Madrid, 2012.
URL: <http://eprints.ucm.es/14987/>
- Hiesinger/
Rishel 1979 Hiesinger, Kathryn B./ Rishel, Joseph: L'art et ses critiques : une crise de principe, in : L'art en Belgique sous le Second Empire (Ausst. Kat., Grand Palais, Paris, 11. Mai – 13 August 1979), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, S. 41-55.
- Hilaire 2010 Hilaire, Michel: Première Rencontre : Alexandre Cabanel et Alfred Bruyas, in: Alexandre Cabanel. 1823-1889. Le tradition du beau (Ausst. Kat., Musée Fabre, Montpellier, 10. Juli – 5. Dezember 2010; Wallraf-Richartz Museum, Köln, 4. Februar – 15. Mai 2011), Paris: Somogy, S. 25-39.
- Hogarth 1971 Hogarth, William: The Analysis of Beauty, Menston (Yorkshire): Scholar Press, 1971 (Erstausgabe: London, 1753).
- Hofmann 1974 I Hofmann, Werner: Füssli's Bildthemen, in: Johann Heinrich Füssli. 1741-1825 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 4. Dezember 1974 – 19. Januar 1975), hg. von Werner Hofmann, München: Prestel, 1974, S. 55-65.
- Holsten 2007 I Holsten, Siegmund: 14 Jean-Jacques Feuchère (1807-1852). Satan, in: elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Kunsthalle, Karlsruhe, 28. April – 26. August 2007), Heidelberg: Kehrer, 2007, S. 112.

- Holsten 2007 II Holsten, Siegmars: 111 Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Ugolino und seine Söhne, in: elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Kunsthalle, Karlsruhe, 28. April – 26. August 2007), Heidelberg: Kehrer, 2007, S. 222-226.
- Hugo 1828 Hugo, Victor: Cromwell. Drame, Paris: Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828.
- Hunisak 1994 Hunisak, John M.: Carvings, Casts & Replicas. Nineteenth-Century Sculpture from Europe & America in New England Collections (Ausst. Kat., Middlebury College Museum of Art, Middlebury, Vt., 20. September – 18. Dezember 1994; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, RI, 10. Februar – 23. April 1995), Middlebury (Vermont): Middlebury College Museum of Art, 1994.
- Husarski 1931 Husarski, Vaslav: Le style romantique, Paris: Éditions du Trianon, 1931.
- interencheres 2013 <http://www.interencheres.com/actualites/domaines/meubles-et-objets-dart/eloas-et-lucifer-dans-le-marbre/> (Zugriff am 5.5.2019)
- Iowlewa 1997 Iowlewa, Lidija: Wrubel und seine Mäzene, übersetzt aus dem Russischen von Annelore Nitschke in: Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 27-34.
- Irwin 1966 Irwin, David: English Neoclassical Art, London: Faber & Faber, 1966.
- Irwin 1979 Irwin, David: John Flaxman 1755-1825, London: Studio Vista/Christie's, 1979.
- J. R. 1835 J. R.: Exposition de 1835, au musée du Louvre. (7^{me} article.), in: Journal des Artistes, 9. Jahrgang, Bd. 1, Nr. 16, 19. April 1835, S. 241-250.
- Jal 1831 Jal, Auguste: Salon de 1831. Ébauches Critiques, Paris: A.-J. Dénain, 1831, S. 272.
- Janson 1985 Janson, H.W.: 19th-Century Sculpture, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1985.
- Janson 1980 Janson, H. W.: Historical and Literary Themes, in: The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, hg. Von Peter Fusco und H.W. Janson (Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4. März – 15. Mai 1980; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 25. Juni – 21. September 1980; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 27. Oktober 1980 – 4. Januar 1981; Museum of Art, Indianapolis, 2. Februar – 29. April 1981), Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 70-82.

- Jones 2016 Jones, Kimberly A.: Paris Salons in the Nineteenth Century, in: Documenting the Salon, Paris Salon Catalogs. 1673-1945, hg. von John Hagood, Washington: National Gallery of Art Library, 2016, S.45-65.
- Kammel 2001 Kammel, Frank Matthias: Der Gipsabguss. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, 9), hg. von Andrea M. Kluxen, Nürnberg: Aleph Verlag, 2001, S.47-72.
- Klimow 1997 Klimow, Pawel: 9. Der Dämon, in: Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 185-186.
- Knocks 1981 Knocks, Dirk: Jean-Baptiste Carpeaux. Rezeption und Originalität (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 3, Abt. B: Kunstgeschichte), Sankt Augustin: Richarz, 1981.
- Krutisch 2001 Krutisch, Petra: Aus aller Herren Länder. Weltausstellungen seit 1851 (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, 4), hg. von Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2001.
- Krysmanski 2010 Krysmanski, Bernd W.: Hogarth's Hidden Parts. Satiric Allusion, Erotic Wit, Blasphemous Bawdiness and Dark Humour in Eighteenth-Century English Art, Hildesheim/ Zürich/ New York: Georg Olms Verlag, 2010.
- L.V. 1827 L.V.: Salon de Peinture de 1827. (1^{er} article), in: Le Globe. Recueil philosophique et littéraire, Bd. 5, Nr. 95, 10. November 1827, S. 503-505.
- Labarre 1867 Labarre, Louis: Antoine Wiertz. Étude Biographique, Brüssel: Librairie Euroéenne de C. Muquardt, 1867, 2. Auflage.
- Lafenestre 1869 Lafenestre, George: Le Salon de 1869. L'Ouverture, in: Le Moniteur Universel, Nr. 123, 3. Mai 1869, S. 587-588.
- Lami 1921 Lami, Stanislas: Dictionnaire des Sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle, Bd. 4, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1921.
- Lawrence 1786 Lawrence, Thomas: Lawrence an seine Mutter, September 1786, in: Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag, hg. von George Somes Layard, London: George Allen, 1906, S. 7f.
- Lawrence 1811 Lawrence, Thomas: Lawrence an Farington, 29. Oktober 1811, in: Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag, hg. von George Somes Layard, London: George Allen, 1906, S. 84f.

- Leen 2005 Leen, Frederik: 'Le monde doit être romantisé'. La naissance du romantisme, à partir d'une insatisfaction à l'égard de l'ordre rationaliste, in: *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, hg. Von Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Musée Antoine Wiertz, 18. März – 31. Juli 2005), Brüssel: Éditions Racine, 2005, S. 8-10.
- Lefranc 1863 Lefranc, Aristide: Salon de 1863, i: *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique, littéraire*, Bd. 13, Nr. 51, 10. Juli 1863, S. 534-557.
- Le Normand-Romain 1986 I Le Normand-Romain, Antoinette: II, 1. Les Ecoles, in: *La Sculpture Française au XIXe siècle* (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 28-31.
- Le Normand-Romain 1986 II Le Normand-Romain, Antoinette: II, 3. Concours de la tête d'expression, in: *La Sculpture Française au XIXe siècle* (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 42-48.
- Le Normand-Romain 1986 III Le Normand-Romain, Antoinette: II, 5. L'Académie de Belgique à Rome : les envois de Rome, in: *La Sculpture Française au XIXe siècle* (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 53-57.
- Lenormant 1833 I Lenormant, M. Charles: *Les Artistes Contemporains. Salons de 1831 et 1833*, Bd. 1, Paris, 1833, S. 40.
- Lenormant 1833 II Lenormant, M. Charles: Salon de 1833. (3^e article.). *Sculpture*, in: *Le Temps, Journal des Progrès*, Nr. 1252, 23. März 1833.
- Lermontov 1983 Lermontov, Mikhail: *The Demon. An Eastern Story*, in: *Narrative Poems by Alexander Pushkin and by Mikhail Lermontov*, übersetzt von Charles Johnston, New York: Random House, 1983, S. 107-145.
- Leroy-Jay Lemaistre 1986 Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle: X, 1. Romantisme, in: *La Sculpture Française au XIXe siècle* (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 310-326.
- Leroy-Jay Lemaistre 1991 I Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle: L'ascension du bronze, in: *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848* (Ausst. Kat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10. Oktober – 20 Dezember 1991, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1991, 281-285.
- Leroy-Jay Lemaistre 1991 II Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle: 158. Jean Feuchere. Satan et paire de vases aux chauve-souris, in: *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848* (Ausst. Kat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10. Oktober – 20 Dezember 1991, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1991, 305-306.

- Leroy-Jay
Lemaistre 1991
III Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle: Feuchere (Jean-Jacques dit Jean), in: *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848* (Ausst. Kat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10. Oktober – 20 Dezember 1991, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1991, 523.
- Leroy-Jay
Lemaistre 1991
IV Leroy-Jay Lemaistre, Isabelle: Moine (Antoine-Marie dit Antonin), in: *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848* (Ausst. Kat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10. Oktober – 20 Dezember 1991, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1991, 528.
- Levey 2005 Levey, Michael: *Sir Thomas Lawrence*, New Haven /London: Yale University Press, 2005.
- Lindsay 1979 I Lindsay, Suzanne G.: Joseph-Michel-Ange Pollet, in: *L'art en Belgique sous le Second Empire* (Ausst. Kat., Grand Palais, Paris, 11. Mai – 13 August 1979), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, S. 285.
- Lindsay 1979 II Lindsay, Suzanne G.: 163. Eloa, in: *L'art en Belgique sous le Second Empire* (Ausst. Kat., Grand Palais, Paris, 11. Mai – 13 August 1979), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, S. 285f.
- Lindsay/
Pingeot/ Rishel
1979 Lindsay, Suzanne G./ Pingeot, Anne/ Rishel, Joseph: *Sculpture*, in: *L'art en Belgique sous le Second Empire* (Ausst. Kat., Grand Palais, Paris, 11. Mai – 13 August 1979), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, S. 249-256.
- Link 1995 Link, Luther: *The Devil. A Mask without a Face*, London: Reaktion Books, 1995.
- Luc-Benoist
1928 Luc-Benoist: *La Sculpture romantique*, Paris: La Renaissance du Livre, 1928.
- Maaz 2008 Maaz, Bernhard: *Künstlermythen*, in: *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen* (Ausst. Kat., Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1. Oktober 2008 – 18. Januar 2009), hg. von Bernhard Maaz, München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, S. 10-27.
- Madelène 1863
I Madelène, Henry de la: *Salon de 1863. Sculpture*, in: *Figaro-Programme*, Nr. 1196, 26. Juni 1863.
- Madelène 1863
II Madelène, Henry de la: *Salon de 1863. Sculpture*, in: *Figaro-Programme*, Nr. 2002, 2. Juli 1863.
- Maigron 1910 Maigron, Louis: *Le Romantisme et les Mœurs. Essai d'étude historique et sociale*, Paris: Librairie Ancienne, 1910.
- Mainardi 1987 Mainardi, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven/ London: Yale University Press, 1987,
- Maineri 1869 Maineri, B. E.: *Allo scultore Costantino Corti*, in: *Poe, Edgar: Storie Incredibili. Saggio e versione di B. E. Maineri*, Milano: Tipografia Pirola, 1869, S. 101-102.
- Mantz 1863 Mantz, Paul: *Salon de 1869*, in: *Gazette des beaux-arts*, Bd. 15, Nr. 1, 1. Juli 1863, S. 32-64.

- Mantz 1869 Mantz, Paul: Salon de 1869, in: Gazette des beaux-arts, 11. Jahrgang, Bd. 2, Nr. 1, 1. Juli 1869, S. 5-23.
- Marchal 1886 Marchal, Edmond: Essai sur la vie et les œuvres de Guillaume Geefs, membre de l'académie, in: Annuaire de l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Cinquante-deuxième année, Brüssel: F. Hayez, 1886, S. 185-224.
- Marchal 1888 Marchal, Edmond: Étude sur la vie et les œuvres de Joseph-Germain Geefs, in: Annuaire de l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Cinquante-quatrième année, Brüssel: F. Hayez, 1888, S. 301-342.
- Marchal 1895 Marchal, Edmond: La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie Belges, Brüssel: F. Hayez, 1895.
- Marechal 2005 Marechal, Dominique: Á propos du romantisme et de bien davantage. La peinture belge au temps de Roi Léopold 1^{er} dans un large contexte, in: Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs, hg. Von Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Musée Antoine Wiertz, 18. März – 31. Juli 2005), Brüssel: Éditions Racine, 2005, S. 11-19.
- Martinet 1986 Martinet, Chantal: VI, 2. La Commande, in: La Sculpture Française au XIXe siècle (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 224-226.
- Martinez de Velasco 1878 Martinez de Velasco, Eusebio: Nuestros Grabados, in: La Ilustración Española y Americana, 22. Jahrgang, Nr.22, Madrid, 30. März 1878, S. 203-206.
- Martin-Fugier 1998 Martin-Fugier, Anne: Les Romantiques, 1820-1848, Paris: Hachette Littératures, 1998.
- Metken 1997 Metken, Günter: Zwischen Slawophilie und Avantgarde, in: Michail Wrubel. Der russische Symbolist (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 75-84.
- Monchaux 1863 Monchaux, Didier de: Salon de 1863. XV. Sculpture. I., in La Patrie, 43. Jahrgang, 23. Juni 1863.
- Montifaud 1867 Montifaud, Marc de: La Sculpture à l'Expositio Universelle. L'École Italienne & l'École Française, in: L'Artiste, 37. Jahrgang, Oktober-Dezember 1867, S. 347-351.
- Montrésor 2017 Ordner mit Informationen zum Château de Montrésor (für den Besuch ausleihbar), Einsicht: August 2017.
- Milner 1988 Milner, John: The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century, New Haven/ London: Yale University Press, 1988.
- Milroy 1993 Milroy, Elizabeth: The Public Career of Emma Stebbins: Work in Marble (Division I Faculty Publications. Paper 107), Middletown (Connecticut): WesScolar, 1993.

- Mirolli 1971 Mirolli, Ruth: Nineteenth Century Sculpture: Monuments for the Middle Class (Ausst. Kat., J. B. Speed Art Museum, Louisville (Kentucky), 2. November – 5. Dezember 1971), ohne Ort, 1971.
- Moulin 1979 Moulin, Jean-Marie: Le Second Empire : Art et Société, in: L'art en France sous le Second Empire (Ausst. Kat., Grand Palais, Paris, 11. Mai – 13 August 1979), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, S. 15-27.
- Müller 1940 Müller, Ursula: Die Gestalt Lucifers in der Dichtung vom Barock bis zur Romantik (Germanische Studien, Heft 229, hg. von Walther Hofstaetter), Berlin: Verlag Dr. Emil Ebering, 1940.
- Myrone 2005 I Myrone, Martin: Bodybuilding. Reforming Masculinity in British Art 1750–1810, New Haven/ London: Yale University Press, 2005.
- Myrone 2006 I Myrone, Martin: Fuseli to Frankenstein: The Visual Arts in the Context of the Gothic, in: Martin Myrone: Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination (Ausst. Kat. Tate Britain 15. Februar – 1. Mai 2006), London: Tate Publishing, 2006, S. 31-40.
- Myrone 2006 II Myrone, Martin: Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination (Ausst. Kat. Tate Britain 15. Februar – 1. Mai 2006), London: Tate Publishing, 2006.
- Myrone 2010 Myrone, Martin: James Barry's 'Hairbreadth Niceties': Risk, Reward and the Reform of Culture around 1770, in: James Barry, 1741-1806: History Painter, hg. Von Tom Dunne und William L. Pressly, Farnham/ Burlington : Ashgate, 2010, S. 23-42.
- Nettement 1863 Nettement, Alfred: Salon de 1863, in : La Semaine des familles, Nr. 37, 13. Juni 1863, S. 585-588.
- Newlyn 1993 Newlyn, Lucy: Paradise Lost and the Romantic Reader, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Ongaro 1869 Ongaro, Francesco Dall': L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867, Florenz, 1869.
- Orloff 1990 Orloff, Sophie: XI. L'enseignement de la sculpture, in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 1, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 259-283.
- Osterkamp 1979 Osterkamp, Ernst: Lucifer. Stationen eines Motivs (Komparatistische Studien. Beihefte zu „arcadia“ Zeitschrift für vergleichende Wissenschaft, hg. von Horst Rüdiger, 9), Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1979.
- o.V. 1827 I o.V.: VII. Salon de 1827, in : Revue Française, Nr. 1, 1828, S. 187-212.
- o.V. 1827 II o.V.: Salon de 1827, in: Le Constitutionnel, 5. November 1827.
- o.V. 1827 III o.V.: Exposition de 1827, in: Le Courier Français, Nr. 310, 6. November 1827.

- o.V. 1827 IV o.V.: Salon de 1827. La nouvelle école, in: La Pandore, 24. November 1827, S. 2.
- o.V. 1827 V o.V.: Salon de 1827, in: Journal du Commerce, Nr. 2876, 11. November 1827.
- o.V. 1827 VI o.V.: Salon de 1827. Peinture. – Sculpture., in: Le corsaire, 14. December 1827, S. 2.
- o.V. 1827 VII o.V.: Salon de 1827. (Quatrième Article). Sculptures, in: La Nouvelle Année littéraire, November 1827, S. 121
- o.V. 1827 VIII o.V.: Histoire de Napoléon, par M. de Norvins. Tome 1^{er} (1)., in: Le Figaro, 2. Jahrgang, Nr. 393, 26. November 1827, S. 837-838.
- o.V. 1828 o.V.: Résumé du Salon de 1828. – (Sixième article.). Sculpture, in: Observateur Beaux arts, 11. Mai 1828, 37-38.
- o.V. 1831 I o.V.: Salon de 1831. Conclusion, in : La Quotidienne, No. 231, 19. August 1831.
- o.V. 1833 o.V.: Salon de 1833 (Sixième article). Sculpture, in: Le Constitutionnel. Journal du Commerce, politique et littéraire, Nr. 116, 26. April 1833.
- o.V. 1834 I o.V.: Annuaire des artistes, Bd. 1, Paris: M. Guyot de Fère, 1834.
- o.V. 1834 II o.V. (Busoni, Philippe ?): Salon de 1834. Sculpture, in: L'Artiste, Bd. 7, No. 13, 1834, S. 148-150.
- o.V. 1834 III o.V. (Busoni, Philippe ?): Salon de 1834. Mentions honorables accordées à MM. les artistes qui ont été récompensés aux expositions précédentes, in: L'Artiste, Bd. 7, No. 13, 1834, S. 169-170.
- o.V. 1834 IV o.V.: Lettres sur le Salon de 1834, Paris: Delaunay, 1834.
- o.V. 1834 V o.V.: Salon de 1834. (1^{er} – 2^e article.), in: Journal des artistes, 8. Jahrgang, Bd. 1, No. 10, 9. März 1834, S. 147-154.
- o.V. 1834 VI o.V.: Salon de 1834 – (12^e article.), in: L'Indépendant, journal de littérature, de beaux-arts, d'industrie et d'annonce, 7. Jahrgang, 23. März 1834, S. 1-2.
- o.V. 1834 VII o.V.: Salon de 1834. – Sculpture., in: Journal du Commerce, 3. April 1834.
- o.V. 1834 VIII o.V.: Salon de 1834. (7^e article.), in: Journal des Artistes, 8. Jahrgang, Bd. 1, Nr. 15, 13. April 1834, S. 241-253
- o.V. 1834 IX o.V.: Nouvelles, in: Journal des Artistes, 8. Jahrgang, Bd. 2, Nr. 18, 2. November 1834, S. 287-288
- o.V. 1841 o.V.: Nouvelles des Arts, in: Journal des Artistes, 15. Jahrgang, Bd. 2, Nr. 5, 1. August 1841, S. 79-80.
- o.V. 1859 o.V.: Artistic Description of London, in: Punch, 9. Juli 1859, S. 20.
- o.V. 1862 I o.V.: "Lucifer." Plaster Statue. By C. Corti. In the International Exhibition, in: The London Illustrated News, Nr. 41, Juli – Dezember 1862, London: George C Leighton, S. 346.

- o.V. 1862 II o.V.: History of the Exhibition, in: The Art Journal Illustrated. Catalogue of the International Exhibition 1862, Bd. 1, London/ New York: James S. Virtue, 1862, S. ix-xii.
- o.V. 1880 o.V.: Miscelanea politica, in: El Imparcial, 14. Jahrgang, 13. Oktober 1880, Madrid.
- o.V. 1883 o.V.: Guillaume Geefs, in: La Fédération Artistique. Journal des Beaux-Arts. Organe hebdomadaire des intérêts Artistiques, Littéraires, Scientifiques et Industriels, 27. Januar 1883, S. 10-11.
- o.V. 1983 o.V.: Albano, Salvatore, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künste aller Zeiten und Völker, Bd. 1, Leipzig: VEB E. A. Seemann, S. 770-771.
- o.V. 1996 o.V.: Feuchère, Jean-Jacques, in: Van Gogh Museum Journal 1996, S. 222-223.
- o.V. 1999 o.V.: Corti, Costantino in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künste aller Zeiten und Völker, Bd. 21, München/ Leipzig: K G Saur, S. 372.
- o.V. 2006 o.V.: Albano, Salvatore, in: Benezit Dictionary of Artists, Bd. 1, Paris: Gründ, 2006, S. 221.
- Paul 1863 Paul, Adrien: Salon de 1863. (10^e article.) La Sculpture, in: Le Siècle, 28. Jahrgang, Nr. 10318, 28. Juli 1863.
- Paulson 1992, Bd. 2 Paulson, Ronald: Hogarth. High Art and Low, Bd. 2, New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press, 1992.
- Pecht 1867 Pecht, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe, Leipzig: Brockhaus, 1867.
- Pelles 1963 Pelles, Geraldine: Arts, Artists and Society. Origins of a Modern Dilemma, Engelwood Cliffs (New York): Prentice-Hall Inc., 1963.
- Peltz 2010 Peltz, Lucy: 1. Arrival on the Scene: The 1790s, in: Thomas Lawrence. Regency Power & Brilliance (Ausst. Kat. Yale Center for British Art 24. Februar 2011 – 5. Juni 2011; National Portrait Gallery London 21. Oktober 2010- 23. Januar 2011), hg. von A. Cassandra Albinson, Peter Funnell und Lucy Peltz, New Haven/ London: Yale University Press, 2010, S. 87-127.
- Pesquidoux 1881 Pesquidoux, Jean Clément Léonce Dubosc de: L'art dan les deux mondes. Peinture et sculpture (1878), Bd. 1, Paris: E. Plon et C^{ie}, 1881.
- Philippe 1971 Philippe, Joseph: Liège. Terre millénaire des arts, Liège: Librairie Halbart, 1971.
- Pillet 1831 Pillet, Fabien: Sculpture : Salon de 1831 (16^e article.), in Le Moniteur Universel, Nr. 227, 15. August 1831, S. 1385-1386.
- Pillet 1833 Pillet, Fabien: Salon de 1833, Les Sculpteurs. (10^e article.), in: Le Moniteur Universel, Nr. 126, 6. Mai 1833, S. 1261-1262.

- Pingeot 1986 Pingeot, Anne: XI. Eclecticisme, néo-baroque et orientalisme, in: *La Sculpture Française au XIXe siècle* (Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris 10. April – 28. Juli 1986), Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Editions de la Réunion frs musées nationaux, 1986, S. 336-351.
- Poenicke 1989 Poenicke, Klaus: Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hg. von Christine Preis, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S. 75-87.
- Pointon 1970 Pointon, Marcia R.: *Milton & English Art*, Manchester: Manchester University Press/ Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1970.
- Pons 1825 Pons, Gaspard de: Le Crime, in: *Inspirations poétiques*, Paris: Urbain Canel, 1825, S. 167-176.
- Pontmartin 1869 Pontmartin, A. de: Salon de 1869. (8^e et dernier article.) La sculpture. – Les dessins. – Les oublis., in: *L'Univers illustrée*, 12. Jahrgang, Nr. 753, 19. Juni 1869, S. 390-391.
- Postle 2010 Postle, Martin: Barry, Reynolds and the British School, in: *James Barry, 1741-1806: History Painter*, hg. von Tom Dunne und William L. Pressly, Farnham/ Burlington: Ashgate, 2010, S. 77-94.
- Potts 1994 Potts, Alex: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/ London: Yale University Press, 1994.
- Potts 2000 Potts, Alex: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/ London: Yale University Press, 2000.
- Powney 1976 Powney, Christopher: The Drawings, in: John Flaxman. Spring Exhibition. 1976 (Ausst. Kat. Heim Gallery London 10. März – 9. April 1976), London, 1976, ganzes Buch ohne Seitenzahlen.
- Pressly 1981 Pressly, William L.: *The Life and Art of James Barry*, New Haven/ London: Yale University Press, 1981.
- Quideau 2011 Quideau, Florence: *Origins of Modernism in French Romantic Sculpture*, New Brunswick (New Jersey), 2011.
URL: <https://doi.org/doi:10.7282/T3FX7935>
- Raoul 1833 Raoul, Maximilien (Pseudonym für Charles Letellier): Salon de 1833. Dixième article. Sculpture, in: *Cabinet de Lecture*, 4. Jahrgang, Nr. 257, 29. April 1833, S. 10-12.
- Raoul 1834 Raoul, Maximilien (Pseudonym für Charles Letellier): Salon de 1834. Neuvième et dernier article. Sculpture., in: *Cabinet de Lecture*, 5. Jahrgang, Nr. 328, 24. April 1834, S. 7-10.
- Reynaud 1833 Reynaud, Jean: Coup-d'oeil. Sur l'Exposition de Sculpture, in: *Revue Encyclopédique*, Bd. 57, 1833, 567-597.
- Reynolds 1887 Reynolds, Joshua: *Sir Joshua Reynolds' Discourses*. Edited with an Introduction by Helen Zimmern, London: Walter Scott, 1887.
- Rialle 1863 Rialle, J. Girard de: *À travers le Salon de 1863* (L'art contemporain 1), Paris: E. Dentu, 1863.

- Richardson 1734 Richardson, Jonathan: Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost, London: Printed for James, John and Paul Knapton, 1734.
- Richardson 1773 Richardson, Jonathan: An essay on the theory of painting, in: The works of Mr. Jonathan Richardson: consisting of I. The theory of painting, II. Essay on the art of criticism so far as it relates to painting, III. The science of a connoisseur, London: Printed for T. Davies, 1773.
- Rosenblum 1967 Rosenblum, Robert: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1967.
- Rouquet 1856 Rouquet, M.: The Present State of the Arts in England, London: printed for G. and A. Ewing, 1856.
- Rousseau 1863 Rousseau, Jean: Salon de 1863. VIII. – La sculpture. – Marcelllo. – MM. P. Dubois. – Carpeaux. – Perraud. – Prouha. – Arnaud. – Durand. – Chapu. – Gumery. – Jaley. – Aizelin. - Frémiet. – Marcelin. – Crauk., in: L'Univers illustrée, 6. Jahrgang, Nr.269, 9. Juli 1863, S. 251.
- Roy 1869 Roy, Élie: Salon de 1869, in: L'Artiste, 39. Jahrgang, 1. Mai 1863, S. 231-251.
- Saint-Cheron 1834 I Saint-Cheron, A.: Salon de 1834. Premier article., in: La France catholique, Bd. 1, Nr. 17, 1834, S. 161-162.
- Saint-Cheron 1834 II Saint-Cheron, A.: Salon de 1834. Sixième et dernier article., in: La France catholique, Bd. 2, N3. 2, 1834, S. 13-14.
- Santorius 2007 Santorius, Nerina: Lächerliche Leidenschaft? Über das Hässliche romantischer Skulptur in: elegant // expressiv. Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Kunsthalle, Karlsruhe, 28. April – 26. August 2007), Heidelberg: Kehrer, 2007, S. 34-40.
- Satrouville 1814 Satrouville, de: Sartrouville au préfet de la Seine. Le buste de Louis XVIII par Flatters, Paris, 7. Juli 1814, in: Nouvelles Archives de l'art français. Bd. 16, 1900 (Nachdruck: Revue de l'art français ancien et moderne, 17. Jahrgang, 1973), S. 32-33.
- Saunders 1999 Saunders, Richard H.: Horatio Greenough. An American Sculptor's Drawings (Ausst. Kat. Middlebury College Museum of Art 14. September – 12. Dezember 1999), Hanover/ London: University Press of New England, 1999.
- Schiff 1973 Schiff, Gert: Johann Heinrich Füssli. 1741-1825 (Oeuvrekataloge Schweizer Künstler I/1), Bd. 1, Text und Oeuvrekatalog, Zürich/ München: Berichthaus/ Prestel, 1973.
- Schiff 1974 Schiff, Gert: Füssli, Luzifer und die Medusa, in: Johann Heinrich Füssli. 1741-1825 (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 4. Dezember 1974 – 19. Januar 1975), hg. von Werner Hofmann, München: Prestel, 1974, S. 9-22.
- Société des gens de lettres et d'artistes 1828 Société des gens de lettres et d'artistes: Visite au musée du Louvre, ou guide de l'amateur a l'exposition Des [sic] ouvrages de peinture, sculpture, gavure, litographie et architecture des artistes vivans. (Année 1827 – 1828), Paris: Leroi, 1828.

- Société des marbres et bronzes artistiques de Paris 1883 Société des marbres et bronzes artistiques de Paris: Modèles de statues, groupes, bustes, etc. pour bronzes d'art et marbres, Paris, 1883.
- Solkin 2010 Solkin, David H.: From Oddity to Odd Man Out: Contesting James Barry's Critical Legacy, 1806-66, in: James Barry, 1741-1806: History Painter, hg. von Tom Dunne und William L. Pressly, Farnham/ Burlington: Ashgate, 2010, S. 11-22.
- Sotheby's 2007 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/19th-20th-century-european-sculpture-107230/lot.23.html> (Zugriff am 5.5.2019)
- Stendhal 1836 Stendhal: Troisième preface, in: Lucien Leuwen, Bd. 1, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 375 : version 1.3, S. 8-9.
- Stendhal 1854 Stendhal: Racine et Shakespeare. Études sur le Romantisme, Paris: Michel Levy Frères, 1854.
- Stendhal 1867 Stendhal: Melanges d'art et de la littérature, Paris: Michel Levy Frères, 1867.
- Symmons 1984 Symmons, Sarah: Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence, New York/ London: Garland Publishing, 1984.
- Taft 1903 Taft, Lorado: The History of American Sculpture, New York: The Macmillan Company/ London: Macmillan & Co., 1903.
- Tardieu 1831 Tardieu, Ambrose: Salon de 1831. Recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés pour la première fois au Louvre, le 1^{er} mai 1831 (Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts), Paris, 1831.
- Thomine-Berrada 2017 I Thomine-Berrada, Alice: Die École des Beaux-Arts – Das Ende des Ideals?, in: Gut. Wahr. Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay, hg. von Roger Diederer und Laurence des Cars (Ausst. Kat., Kunsthalle, München, 22. September 2017 – 28. Januar 2018), München: Hirmer, 2017, S. 51-54.
- Thomine-Berrada 2017 II Thomine-Berrada, Alice: Das Ende des Salons, in: Gut. Wahr. Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay, hg. von Roger Diederer und Laurence des Cars (Ausst. Kat., Kunsthalle, München, 22. September 2017 – 28. Januar 2018), München: Hirmer, 2017, S. 139-141.
- Ths. 1859 Ths.: Weimar, in: Journal des beaux-arts et de la littérature (Belgien), 1.Jahrgang, Nr. 12, 30 Juin 1859, S. 93-94.
- Till 2006 Till, Dietmar: Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Studien zur Deutschen Literatur, 175), Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.

- Timbs 1997 Timbs, John: Anecdote Lives. Of William Hogarth, Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Henry Fuseli, Sir Thomas Lawrence and J. M. W. Turner, Portsmouth: Bardon Enterprises, 1997 (Erstausgabe: London, 1872).
- Torbruegge 1972 Torbruegge, Marilyn: Johann Heinrich Füßli und „Bodmer-Longinus“. Das Wunderbare und das Erhabene, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 46, 1972, S. 161-185.
- Trianon 1833 Trianon, H.: Poésie , in: Examen du Salon de 1833, Paris: Chez Delaunay 1833, S. 1-11.
- UCL Art Museum 2012 UCL Art Museum 2012: The Flaxman Gallery, London, 2012.
URL: <https://issuu.com/uclcomms/docs/flaxman>
- Vaisse 2017 Vaisse, Pierre: Akademische Malerei im europäischen Kontext, in: Gut. Wahr. Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay, hg. von Roger Diederer und Laurence des Cars (Ausst. Kat., Kunsthalle, München, 22. September 2017 – 28. Januar 2018), München: Hirmer, 2017, S. 41-47.
- Valcke 1990 I Valcke, Sybille: Geefs, Guillaume, in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 2, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 415-417.
- Valcke 1990 II Valcke, Sybille: Geefs, Joseph, in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 2, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 421f.
- Valcke 1990 III Valcke, Sybille: Geerts, Charles, in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 2, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 424f.
- Valcke 1994 Valcke, Sybille: Geefs, Germain Joseph in: Nouvelle Biographie National. 3, hg. von L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, Brüssel: L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 1994, S. 177-178.
- Vandepitte 2005 Vandepitte 2005, Francisca: Cat. 92 > Jozef Geefs, in: Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs, hg. Von Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Musée Antoine Wiertz, 18.03.-31.07.2005), Brüssel: Éditions Racine, 2005, S. 109.
- Van Lennep 1990 I Van Lennep, Jacques: II. La sculpture sous le règne de Léopold Ier (1831-1865), in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 1, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 47-84.
- Van Lennep 1990 II Van Lennep, Jacques: Wiertz, Antoine, in: La Sculpture Belge au 19^{ème} siècle (Ausst. Kat., Générale de Banque, Brüssel, 5. Oktober – 15. Dezember 1990), Bd. 2, Brüssel: Générale de Banque, 1990, S. 613f.

- Van Lennep 1991 Van Lennep, Jacques: Une œuvre majeure de la sculpture romantique. Le « Génie du Mal » de Joseph Geefs, in: « Le merveilleux et la périphérie » Eurégionale IV (Ausst. Kat. Le Musée d'Art Moderne, Espace 251 Nord, Liège, 8. Dezember 1990 – 15 Januar 1991), hg. von Laurent Jacob, Liège: Espace 251 Nord – Association Art Promotion, 1991, S, 53-55.
- Van Lennep 2001 Van Lennep, Jacques: Joseph Geefs, in: Musée d'art moderne. Œuvres choisies, hg. von Eliane De Wilde, Brüssel: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2001, S.30.
- Vaughan 1998 Vaughan, William: Art of the 19th Century, Vol. 1. 1780-1850, New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1998 (Erstausgabe in französischer Übersetzung unter dem Titel L'art du XIXe siècle 1780-1850, Paris: Editio – Éditions Citadelles & Mazenod,1989).
- Velghe 2005 I Velghe, Brita: Antoine Wiertz : un romantique, autrement, in: Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs, hg. von Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Musée Antoine Wiertz, 18. März – 31. Juli 2005), Brüssel: Éditions Racine, 2005, S. 20-28.
- Velghe 2005 II Velghe, Brita: Cat. 1 > Gustaf Wappers, in: Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs, hg. von Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Ausst. Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Musée Antoine Wiertz, 18.03.-31.07.2005), Brüssel: Éditions Racine, 2005, S. 20-28.
- Vignon 1863 Vignon, Claude (Pseudonym von Noémi Cadiot): Le Salon de 1863, in: Le Correspondant, Bd. 23, Juni 1863, 363-392.
- Vigny 1823 Vigny, Alfred de: An Victor Hugo, 3. Oktober 1823, in: Correspondance de Alfred de Vigny 1816-1863, hg. von Emma Sakellaridès, Paris: Calmann-Lévy, 1905, S. 3-8.
- Vigny 1841 Vigny, Alfred de: Stello, Paris: Charpentier, 1841, 5. Auflage.
- Vigny 1851 Vigny, Alfred de: An Charles Falcinet, 11. Juli 1851, in: Correspondance de Alfred de Vigny 1816-1863, hg. von Emma Sakellaridès, Paris: Calmann-Lévy, 1905, S. 210-212.
- Vigny 1962 Vigny, Alfred de: Poésies complètes. Poèmes antiques et modernes. Les destinées. Poèmes retranchés ou non recueillis par l'auteur, Paris: Garnier Frères, 1962.
- Viollet-le-Duc 1863 Vilollet-le-Duc, Adolphe: Salon de 1863 (1). (Sepième et dernier article.), in: Journal des débats, politiques et littéraires, 24. Juni 1863.
- W. 1834 W. (Pseudonym von Edme Miel): Salon de 1834. (4^e erticle.), in: Le Constitutionnel, journal du commerce, politique et littéraire, Nr. 84, 23. März 1834.

- Wakefield 1975 Wakefield, David: Art Historians and Art Critics XI: Stendhal, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, Nr. 873, Dezember 1975 (Special Issue devoted to French Neo-Classicism), S. 803-809.
- Wakefield 2007 Wakefield, David: *The French Romantics. Literature and the Visual Arts 1800 – 1840*, London: Chaucer Press, 2007.
- Ward-Jackson 2000 Ward-Jackson, Philip: Carlo Marochetti. Maintaining Distinction in an International Sculpture Market, in: *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700 – c. 1860*, hg. Von Cinzia Sicca und Alison Yarrington, London/ New York: Leiceister University Press, 2000, S. 174-190.
- Weblowsky 1952 Weblowsky, Zwi: *Lucifer and Prometheus. A Study of Milton's Satan*, London: Routhledge and Kegan Paul Limited, 1952.
- Wellek 1966 Wellek, René: *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Romantic Age*, London: Jonathan Cape, 1966 (Reprint der Erstausgabe von 1955).
- Westmacott 1865 Westmacott, Richard: Extracts from Sir Richard Wesmacott's First Lecture. Delivered at the Royal Academy. On his Succession to the Chair of Professor of Sculpture, after the Death of Flaxman, in: Flaxman, John: *Lectures on Sculpture. As delivered before the President and Members of the Royal Academy*, London: George Bell, 1865.
- Wiertz 1869 Wiertz, Antoine J.: *Œuvres Littéraires*, Brüssel: V. Parent et Fils, 1869.
- Winckelmann 1764 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. 1, Dresden: Walther, 1764.
- Wright 1963 Wright, Nathalia: Horatio Greenough. The First American Sculptor, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963.
- Z. 1831 I Z.: Exposition de 1831. – Deuxième article., in: *Messenger des chambres*, Nr. 133, 14. Mai 1831.
- Z. 1831 II Z.: Salon de 1831. – Troisième article. Tableaux d'église. – Sujets chrétiens., in: *Messenger des chambres*, Nr. 141, 22. Mai 1831.
- Zacharias 1997 Zacharias, Kylliki: 1. Akademie und klassische Tradition, in: Michail Wrubel. *Der russische Symbolist* (Ausst. Kat., Kunsthalle, Düsseldorf, 25. Januar – 13. April 1997; Haus der Kunst, München, 8. Mai – 20. Juli 1997), hg. von Jürgen Harten und Christoph Vitali, Köln: Dumont, 1997, S. 87.