

Gloria victis von Antonin Mercié

Der deutsch-französische Krieg in der
Salonskulptur der 1870er Jahre

Susanne Mersmann

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009157>

***Gloria victis* von Antonin Mercié
- Der deutsch-französische Krieg
in der Salonskulptur
der 1870er Jahre**

Magister-Hausarbeit
im Fach
Kunstgeschichte

dem

Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-
Universität Marburg

vorgelegt von
Susanne Mersmann
aus Senden (Westfalen)

Marburg 2000

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	3
2	ENTSTEHUNGSZUSAMMENHÄNGE	7
2.1	Geschichtlicher Hintergrund des Krieges	7
2.2	Biographischer Hintergrund des Künstlers	12
3	<i>GLORIA VICTIS</i> VON ANTONIN MERCIÉ	15
3.1	Datierung	15
3.2	Beschreibung	19
3.3	Stilistische Vorbilder	22
3.4	Ikonographische Bezüge	27
3.5	Zeitbezug	33
3.6	<i>Gloria victis</i> versus <i>Vae victis</i>	35
3.7	<i>Gloria victis</i> – Ruhm den Besiegten	39
4	AUSSTELLUNGSGESCHICHTE	41
4.1	<i>Gloria victis</i> und der Salon in den 1870er Jahren	41
4.2	<i>Gloria victis</i> im Besitz der Stadt Paris	54
4.3	Die Kriegerdenkmäler	58
4.4	Die seriellen Reproduktionen	64
5	RESÜMEE	69
6	LITERATURVERZEICHNIS	72
7	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	83

1 Einleitung

Gloria victis lautet zugleich der Titel als auch die Inschrift einer Skulptur, die der heute weitestgehend in Vergessenheit geratene französische Bildhauer Antonin Mercié vor dem geschichtlichen Hintergrund des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 schuf. Das Gipsmodell von *Gloria victis* (Abb.1), das Antonin Mercié als Schülerarbeit an der »Académie de France à Rome« erstellte, wurde im Pariser Salon des Jahres 1874 mit der Ehrenmedaille ausgezeichnet. Die Darstellung der geflügelten Göttin und des von ihr in den Armen gehaltenen nackten, mit einem zerbrochenen Degen bewaffneten Jünglings erregte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Die Salonkritik würdigte die ästhetische Qualität des Werkes ebenso wie die patriotische Intention des Künstlers, der durch die Worte *Gloria victis* dem Kriegsverlierer Frankreich Ruhm zusprach. Die Stadt Paris, die den Originalgips im selben Jahr erwarb, vergab den Auftrag für eine erste Bronzefassung und erteilte die Genehmigung für weitere Reproduktionen. Während großformatige Einzelanfertigungen ab Beginn der 1880er Jahre als Kriegerdenkmäler im öffentlichen Bereich fungierten, verbreiteten sich Reduktionen, die Eingang fanden in die Innenausstattung privater Wohnräume.*

Die vorliegende Untersuchung, die sich als Grundlagenarbeit versteht, beschreibt die Geschichte der *Gloria victis*-Gruppe von der Entstehung des Gipsmodells bis zur Verbreitung der seriellen Reproduktionen am Ende des 19. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht die Analyse der Skulptur. Hierbei soll der Frage nach den Gründen für ihren zeitgenössischen Erfolg anhand der Salonkritik nachgegangen werden. Der Erfolg der *Gloria victis*-Gruppe wird als maßgeblich für die Themenstellung dieser Arbeit betrachtet, weil sich hierdurch das Kunstwerk als wichtiges Zeitdokument herausstellt, das sowohl Aufschluß über den ästhetischen Zeitgeschmack als auch über die Bewertung der Kriegsereignisse in den ersten Jahren nach dem militärischen Konflikt in Frankreich gibt.

Den Auftakt meiner Darlegungen bildet eine Einführung in die von der aktuellen Geschichtsforschung als maßgeblich erachteten Ereignisse des deutsch-französischen Krieges. Aufgrund des geringen Bekanntheitsgrades von Antonin Mercié wird in den folgenden Erörterungen der Werdegang des Künstlers bis zur Entstehung der *Gloria victis*-Gruppe rekonstruiert.

Der Originalgips von *Gloria victis* hat sich nicht bis in die Gegenwart erhalten.¹ Da die Gipsausführung nur durch eine Fotografie der Vorderansicht übermittelt ist (Abb.1), die keine Beschreibung von Details zulässt, orientiert sich die stil- und motivgeschichtliche Analyse an der von der Stadt Paris in Auftrag gegebenen ersten Bronzefassung (ganzseitige Abbildung). Diese wurde dem Salonpublikum im Jahr 1875 vorgestellt und befindet sich heute im Musée du Petit Palais in Paris.²

Antonin Mercié folgte in der Wahl des Darstellungsmodus der *Gloria victis*-Gruppe den Richtlinien der »Académie de France à Rome«, die dem künstlerischen Nachwuchs im Bereich der Skulptur vorgab, zeitgenössische Geschichte nur in der Form der Allegorie zu verbildlichen.³ Im Gegensatz zu einer Darstellung, die sich um eine realistische Wiedergabe eines konkreten Geschehnisses bemüht, eignet sich die Allegorie insbesondere durch die angestrebte Versinnbildlichung abstrakter Begriffe, eine bestimmte Ideologie zu transportieren.⁴ Um die in der *Gloria victis*-Gruppe veranschaulichte Geschichtsauffassung zu erläutern, werden die vom Künstler gewählten ikonographischen Motive in bezug auf ihren Bedeutungsgehalt hinterfragt und der Titel der Skulptur – dessen Sinnzusammenhang weit über eine beschreibende Zusammenfassung des Dargestellten hinausreicht – anhand einer Begriffsgeschichte entschlüsselt.

Aufbauend auf die Interpretation erfolgt im Rahmen der Ausstellungsgeschichte zunächst eine Einordnung von *Gloria victis* in den Kontext des Salons in den 1870er Jahren. Hierbei wird der besondere Stellenwert von *Gloria victis* im Rahmen der durch den deutsch-französischen Krieg inspirierten Skulptur herausgestellt und die Vielfältigkeit der künstlerischen Produktionen in bezug auf den Krieg zu Tage gefördert. Die Begrenzung auf die 1870er Jahre liegt in der

*Die hier beschriebenen Präliminarien dienen als Argumentationsbasis und sind im Verlauf der Arbeit zu erläutern.

¹Zur Fünfzigjahrfeier der Dritten Republik im Jahr 1920 wurde er ein letztes Mal ausgestellt und war bereits zu diesem Zeitpunkt stark beschädigt Vgl. Anne Pingeot, *The Paris Salons of the 1870s: Entries for exhibited works*, in: *Rodin rediscovered*, Ausst.-Kat. der National gallery of art, hg. von Albert E. Elsen, Washington 1982, S. 302.

²Vgl. ebenda.

³Vgl. Antoinette Le Normand Romain, *Formation*, in: *La sculpture française au XIXe siècle*, Ausst.-Kat. der Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1986, S. 57.

⁴Vgl. Sybille Bock, *Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71*, Diss. Freiburg i.B. 1982, S. 280, die auf die Kriegsallégorie in der Malerei zum deutsch-französischen Krieg eingeht: "Viel greifbarer als etwa im wirklichkeitsnachahmenden Schlachtenbild werden bei den allegorischen Darstellungen zum Krieg die darin verarbeiteten Ideen und ideologischen oder propagandistischen Absichten."

mehrmaligen Salonpräsentation von *Gloria victis* während dieses Zeitraums begründet.

Die Festlegung auf die Salonskulptur impliziert zum einen, daß allein französische Werke in einen Vergleich einbezogen werden, und zum anderen, daß die Vergleichsbeispiele allein der Gattung der Skulptur zuzuordnen sind. Eine gattungsübergreifende Gegenüberstellung der künstlerischen Produktionen, die sich auf den deutsch-französischen Krieg beziehen, erfordert eine eigenständige Untersuchung. Ebenso muß die Frage nach den Unterschieden zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen im Land des Kriegsverlierers und denen des Kriegssiegers der weiteren Forschung überlassen werden.

Abschließend werden die von mir zu den verschiedenen Bereichen der Ausstellungsgeschichte zusammengetragenen Dokumente ausgewertet und die Kriegerdenkmäler und seriellen Reproduktionen in der jeweiligen Tradition verankert. Damit können erste Rückschlüsse auf die Funktionalisierung von *Gloria victis* durch die unterschiedlichen Ausstellungszusammenhänge formuliert werden.

Der hohe zeitgenössische Bekanntheitsgrad der *Gloria victis*-Gruppe steht im diametralen Verhältnis zu ihrer Bearbeitung in der kunstgeschichtlichen Forschung. Bei der einzigen selbständigen Veröffentlichung zum Werk von Antonin Mercié handelt es sich um einen 24 Seiten schmalen Ausstellungskatalog, der sich mit einem Reiterstandbild beschäftigt, an dem Mercié in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre arbeitete.⁵ Christiane Vogt widmete Mercié 1986 ihren Vortrag anlässlich der Konferenz, die zeitgleich mit der Ausstellung *La sculpture française au XIXe siècle* im Grand Palais stattfand.⁶ Im Zentrum von Vogts Ausführungen steht der Verbleib der plastischen Entwurfskizzen des Künstlers sowie die Werkgenese einzelner Monumente, die Mercié erst Jahrzehnte nach der Entstehung der *Gloria victis*-Gruppe konzipierte.

Während zu den in Reaktion auf den deutsch-französischen Krieg geschaffenen Skulpturen von Auguste Bartholdi im Verlauf des Jahres 1999 zwei Publikationen

⁵Antonin Mercié, sculptor of the Lee-Monument, *The French Academic Tradition in American Public Sculpture*, Ausst.-Kat. des French Institute, St. Christopher's School, hg. von Joseph T. Knox, Richmond / Virginia 1990.

⁶Christiane Vogt, *Un artiste oublié: Antonin Mercié*, in: Thuillier, Jacques u.a. (Hg.), *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée*, Les Fonds de sculpture, Rencontres de l'École du Louvre, Paris 1986, S. 237-244. Die in *La sculpture française au XIXe siècle*, Ausst.-Kat. der Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1986, S. 408, Anm. 15 angekündigte Dissertation von

erschienen sind,⁷ verläuft die Auseinandersetzung mit *Gloria victis* vornehmlich im Rahmen von Aufsätzen zu politischen Konnotationen in der Skulptur im allgemeinen oder speziell zum Kriegerdenkmal.⁸ Die AutorInnen begrenzen hierbei ihre Darlegungen zu *Gloria victis* auf wenige kursorische Bemerkungen.

In den beiden deutschen Dissertationen, die sich mit dem Krieg von 1870/71 in der Kunst beschäftigen, findet *Gloria victis* keine Erwähnung.⁹ Holsten, der in seiner 1976 veröffentlichten Dissertation speziell die Ausformungen der Kriegsallégorie untersucht, führt in seiner gattungsübergreifenden Analyse überwiegend deutsche Beispiele auf und begründet dies durch die von ihm angenommene geringere französische Produktion von Werken, die sich mit dem Krieg auseinandersetzen.¹⁰

Weite Teile dieser Arbeit resultieren aus der direkten Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Schrift- und Bildquellen. Die Salonkritiken zur Skulptur in den Bänden der 1870er Jahre der Zeitschriften *Gazette des Beaux-Arts* und *L'Illustration* wurden gesichtet, wobei das Hauptaugenmerk zum einen auf die Ausführungen zu *Gloria victis* und zum anderen auf die durch den Krieg inspirierte Skulptur im allgemeinen gelenkt wurde. Die Auswahl der Zeitschriften erwies sich aufgrund ihres zeitgenössischen Stellenwertes als sinnvoll: Die 1859 von Charles Blanc ins Leben gerufenen Zeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* versteht sich durch ihre Nähe zur »Académie des Beaux-Arts« als repräsentativ für den dominierenden ästhetischen Zeitgeschmack.¹¹ *L'Illustration* zählte hingegen zu den angesehensten Wochenzeitschriften, deren Berichterstattung die

Christiane Vogt über Antonin Mercié an der Ecole du Louvre ist nach Auskunft des Louvre-Archives vom 08.07.1999 nicht abgeschlossen worden.

⁷Stéphane Ceccaldi, *Le Lion de Belfort, Un monument pour l'avenir*, Charenton-le-Pont 1999 u. Auguste Bartholdi, *Le monument à La Suisse secourant les douleurs de Strasbourg pendant le siège de 1870*, Ausst.-Kat. des Musée Bartholdi, hg. von Régis Hueber, Colmar 1999.

⁸Vgl. u.a. Ruth Butler, *Nationalism, a New seriousness, and Rodin: some thoughts about French Sculpture in the 1870's*, in: *La scultura nel XIX secolo*, hg. von Horst W. Janson. (= 24. Internationaler Kunsthistorikerkongress, Bd. 6), Bologna 1984, S. 161-169 und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodins »Ehernes Zeitalter« und die Problematik französischer Kriegerdenkmäler nach 1871*, in: Reinhart Kosselleck u. Michael Jeismann (Hg.), *Der politische Totenkult, Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994, S. 223-249 sowie June Hargrove, *Les monuments au tribut de la Gloire*, in: Paul Viallaneix u. Jean Ehrard (Hg.): *La Bataille, L'Armée, La Gloire, 1745-1871, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand 1985, Bd. 2, S. 561-571.

⁹Bock 1982 konzentriert ihre Ausführungen auf die Malerei. Siegmund Holsten, *Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918, Ikonologische und ideologiekritische Studien*, (=Studien zur Kunst des 19. Jhs., Bd. 27), München 1976.

¹⁰Holsten, ebenda S. 11. Auffällig erscheint allerdings, daß er in seinem Zeitungsverzeichnis auf S. 182 hauptsächlich deutsche Publikationen aufführt.

¹¹Vgl. Monique Segré, *L'École des Beaux-Arts: XIXe et XXe siècle*, 2. überarbeitete Auflage, Paris 1998, S. 75.

politischen wie kulturellen Hauptereignisse umfaßte und sich an eine weite Leserschaft aus den unterschiedlichen politischen Lagern wandte.¹²

Um einen verzerrten Blick auf die Rezeption von *Gloria victis* zu vermeiden, wurden weitere Salonbesprechungen herangezogen. Diese wurden vornehmlich bei Recherchen in den Dokumentationsabteilungen des Musée d'Orsay und des Musée du Petit Palais ausfindig gemacht. Die Dossiers in den Archiven erwiesen sich darüberhinaus, insbesondere in bezug auf Bildquellen zur Ausstellungspraxis der seriellen Reproduktionen sowie den Kriegerdenkmälern, als ergiebig.

Anne Pingeot¹³ verzeichnete in dem 1982 herausgegebenen Ausstellungskatalog *Rodin rediscovered* mehrere Dokumente zu *Gloria victis*, die im Nationalarchiv und im Archiv der Seine aufbewahrt werden. Da diese Dokumente nicht bearbeitet werden konnten, wird mehrfach auf die von Pingeot festgehaltenen Datierungen zur Geschichte des Originalgipses und der verschiedenen Bronzereproduktionen zurückgegriffen.

2 Entstehungszusammenhänge

2.1 Geschichtlicher Hintergrund des Krieges

Die Entstehung des Konflikts, der zu der französischen Kriegserklärung vom 19. Juli 1870 führte, muß im Zusammenhang der Nationalbewegungen auf beiden Seiten des Rheins gesehen werden.¹⁴ Napoleon III., dessen Herrschaft nicht auf Gottesgnadentum beruhte, sondern in einem Volksentscheid begründet lag, sah sich nach dem Abreißen der ersten militärischen Erfolge des Zweiten Kaiserreichs

¹²Vgl. ausführlich zur Geschichte und Bedeutung der Zeitschrift: Jean-Noël Marchandiau, *L'illustration 1843-1944, Vie et mort d'un journal*, Paris 1987.

¹³Anne Pingeot, *The Paris Salons of the 1870s: Entries for exhibited works*, in: *Rodin rediscovered*. Ausst.-Kat. der National gallery of art, Hg. von Albert E. Elsen, Washington 1982, S. 302.

¹⁴Während in der Bewertung der Kriegseignisse nahezu Einigkeit in der derzeitigen Forschung besteht, unterscheiden sich die Publikationen in ihrem thematischen Ansatz: Für die Beleuchtung einzelner Ereignisse und ihrer politischen und ideologischen Konsequenzen erwies sich als grundlegend: Philippe Levillain und Reiner Riemenschneider (Hg.): *La guerre de 1870/71 et ses conséquences*, Actes du XXe colloque historique franco-allemand organisé à Paris par l'Institut Historique Allemand, Bonn 1990. Die aktuelleren Publikationen: Charles Garret, *1870-1962, Réflexions sur la France en guerre*, Paris 1998, S. 17-70 u. Jean Delmas, *Les drames, La guerre de 1870-1871 et la Commune*, in: Ders. (Hg.), *Histoire militaire de la France, 2 - De 1715 à 1871*, Paris 1992, S. 549-572, legen hingegen den Schwerpunkt auf die militärischen Aspekte des Krieges. Die sehr ausführliche Veröffentlichung von François Roth, *La guerre de 1870*, Paris

einer wachsenden Opposition gegenüber. Diese nötigte ihn zu Beginn des Jahres 1870 zu einer liberaleren Innenpolitik. Gleichzeitig galt es, um das Kaisertum zu legitimieren, entsprechend einer durch die Nationalbewegungen forcierten öffentlichen Meinung, die französische Vormachtstellung auf dem Kontinent zu gewährleisten.¹⁵

Das Erstarken Preußens durch den Sieg im Krieg gegen Österreich und die alliierten deutschen Staaten im Jahr 1866 führte zu einer Beschleunigung der deutschen Einheitsbestrebungen und nährte den Boden für eine kriegerische Auseinandersetzung mit Frankreich. Ein Eingreifen Frankreichs in den preußisch-österreichischen Krieg nach der Schlacht von Königgrätz im Juli 1866 konnte jedoch vom preußischen Reichskanzler Bismarck durch schnelle Abwicklungen der Friedensverhandlungen mit Österreich verhindert werden. Die von Napoleon III. geforderten Gebietsabtretungen blieben von preußischer Seite unbeantwortet, wodurch Unruhen in der französischen Bevölkerung geschürt wurden.¹⁶

Als im Februar 1869 ein Hohenzollern¹⁷ als Kandidat für den vakant gewordenen spanischen Thron vorgeschlagen wurde, befürchtete Napoleon III. eine Verlagerung des Gleichgewichts in Europa zugunsten Preußens.¹⁸ Auf Veranlassung von König Wilhelm I. wurde jedoch die hohenzollernsche Thronkandidatur zurückgezogen. Napoleon III. versuchte daraufhin einen generellen Verzicht Preußens auf den spanischen Thron zu erwirken. Das auslösende Moment für die französische Kriegserklärung an Preußen bildete die von Bismarck formulierte, verschärfte Fassung des Telegramms, das über die Verhandlungen zwischen dem französischen Botschafter Benedetti und König Wilhelm I. in der Frage der spanischen Thronkandidatur berichtete. Durch das von Bismarck redigierte Telegramm - das als Emser Depesche in die Geschichte einging - erfuhr die Weltöffentlichkeit, daß sich König Wilhelm I. weigerte, den französischen Botschafter weiterhin zu empfangen.¹⁹

1990, verliert sich stellenweise im Detail, wodurch der Überblick erschwert wird. In einzelnen Punkten konnte sie jedoch nützliche Informationen liefern.

¹⁵Vgl. Heinz-Otto Sieburg, *Gründzüge der französischen Geschichte*, 4. überarbeitete Auflage, Darmstadt 1997, S. 142.

¹⁶Vgl. Garret 1998, S. 19-20.

¹⁷Es handelte sich hierbei um Prinz Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen.

¹⁸Eine eingehende Untersuchung zu den Verhandlungen um die spanische Thronfolge findet sich bei Javier Rubio, *La vacance du trône d'Espagne (1868-1870) et l'équilibre européen, Une révision du problème des candidatures*, in: Levillain / Riemenschneider 1990, S. 86-99.

¹⁹Vgl. zur Emser Depesche Garret 1998, S. 21-22.

Zu Beginn des Krieges ging man sowohl in der französischen Bevölkerung als auch im Militär von Schlachten auf deutschem Boden aus, die zu einem siegreichen Ende führen würden. Grund hierfür war die Überschätzung der eigenen militärischen Streitkräfte, deren 'glorreiche Tradition' beschworen wurde, während notwendige, im Jahr 1869 geplante Reformen in der Organisation des Militärs ausblieben und eine ausgereifte Kriegsstrategie fehlte.²⁰ Zudem scheiterten die Bemühungen, Verbündete zu finden; eine erhoffte Unterstützung Österreichs und Italiens blieb aus, da ein bereits vorbereitetes Bündnis nicht zum Abschluß kam.²¹ Demgegenüber gelang es den Preußen, die süddeutschen Staaten für sich zu gewinnen, was zu einem gesamtdeutschen Krieg gegen das außenpolitisch isolierte Frankreich führte.²²

Nach einer ersten Offensive der französischen Armee im Raum von Saarbrücken übernahmen die deutschen Streitkräfte unter Führung des General-Feldmarschalls Moltke die Initiative und zwangen die französische Armee bereits innerhalb der ersten vier Kriegstage zum Rückzug. Frankreich erfuhr eine Serie von Niederlagen, die im Zusammenbruch der französischen Armee und der Gefangennahme Napoleon III. in der Schlacht bei Sedan vom 1. September 1870 mündete. Die französische Kapitulationserklärung am folgenden Tag löste in Paris eine Revolution aus, die zum Sturz des Kaisertums und zur Proklamation der Republik am 4. September 1870 führte. Die zwei Wochen später eingeleiteten Friedensverhandlungen scheiterten da Bismarck die Annexion Elsaß-Lothringens forderte.²³

Der Krieg, der bisher in der Form eines Kabinettkrieges von konventionellen Armeen ausgetragen worden war und auf einem begrenzten Kriegsschauplatz in wenigen Wochen zu einer Kapitulation Frankreichs geführt hatte, nahm nun die Ausmaße eines Volkskrieges an.²⁴ Der deutsche Sieg hatte unter den politisch wie auch militärisch Verantwortlichen in Preußen nationalistisches Gedankengut

²⁰Vgl. zu den katastrophalen Verhältnissen in der französischen Armee: Delmas 1992, S. 549-551.

²¹Um sich für die Schlacht bei Königgrätz zu rächen, erklärte sich Österreich bereit, ein Bündnis mit Frankreich einzugehen. Dies allerdings nur unter der Bedingung, daß auch Italien dem Bündnis beitrug. Da Frankreich den Forderungen Italiens nach einem Abzug der französischen Schutztruppen, die sich noch zu Beginn des Krieges von 1870/71 in Rom aufhielten, nicht entgegenkam, willigte Italien in den Zusammenschluß nicht ein. Vgl. Charles Bloch, Die dritte französische Republik, Entwicklung und Kampf einer parlamentarischen Demokratie, 1870-1940, Stuttgart 1972, S. 26.

²²Vgl. ebenda S. 27.

²³Vgl. Delmas 1992, S. 554ff. und Bloch 1972, S. 27f.

²⁴Vgl. zum Wandel des Krieges von einem Kabinettkrieg zu einem Volkskrieg: Stig Förster, Moltke und die kriegsgeschichtlichen Folgen des Krieges, in: Levillain / Riemenschneider 1990, S. 86-98.

heraufbeschworen, wodurch das ursprünglich limitierte Ziel - ein schneller Sieg mit anschließenden diplomatischen Verhandlungen - in Vergessenheit geriet. Bismarck beabsichtige statt dessen, Frankreich dauerhaft zu schwächen. Um strategisch wichtige Punkte im Land des Kriegsgegners einzunehmen, bereitete Moltke den Vormarsch auf die französische Hauptstadt vor.²⁵

Die beanspruchten Gebietsabtretungen zielten direkt auf das französische Nationalbewußtsein und hatten zur Folge, daß der Krieg nun auch in Frankreich nicht mehr als ein Konflikt unterschiedlicher Staatsinteressen, sondern die deutsche Offensive als ein Angriff auf die nationale Integrität Frankreichs aufgefaßt wurde.²⁶ Der Vormarsch der deutschen Truppen in Richtung Paris wurde durch die von Gambetta²⁷ organisierte *levée en masse* erwidert, die einen Großteil der männlichen Bevölkerung zumeist ohne militärische Ausbildung zum Kriegsdienst in der Nationalgarde mobilisierte.²⁸ Die provisorische Regierung bemühte sich, die innenpolitischen Kräfte durch eine Nationalisierung des Frankreichbildes zu bündeln; zu ihrem prioritären Bestreben wurde die Verteidigung Frankreichs.²⁹

Am 19. September wurde die französische Hauptstadt von der deutschen Armee eingeschlossen und von Restfrankreich isoliert. Die Versorgungssituation in Paris verschlechterte sich im Verlauf der mehr als vier Monate andauernden Blockade. Die Lebensmittelvorräte erschöpften sich, zudem verschlimmerte sich die Lage durch den Kälteeinbruch im Kriegswinter 1870/71.³⁰ Die Kapitulation der Stadt Metz am 28. Oktober 1870 hatte eine Demoralisierung in der französischen Bevölkerung bewirkt. Marschall Bazaine, der die französischen Truppen in Metz anführte, hatte sich kampfflos ergeben, da er sich der republikanischen Regierung nicht verpflichtet fühlte.³¹ In Paris und in einigen französischen Großstädten bildete sich eine republikanische Minderheit, die Bazaine als Verräter bezeichnete

²⁵Vgl. ebenda S. 88f.

²⁶Vgl. ebenda S. 90.

²⁷Der Republikaner Léon Gambetta bekleidete in der neugebildeten provisorischen Regierung das Amt des Innenministers.

²⁸Vgl. ebenda, S. 90f: „Das freie Frankreich wurde in bisher unerreichtem Ausmaß militarisiert. Unter Aufbietung aller Kräfte und mit breiter Unterstützung der Bevölkerung führte die republikanische Regierung einen *guerre à outrance*.“ Wobei jedoch nach der von Delmas 1992, S. 559 u. 561 angeführten Statistik einschränkend gesagt werden muß, daß die Anzahl der Männer, die sich freiwillig zum Kriegsdienst meldeten, im Verlauf der militärischen Niederlagen sank.

²⁹Vgl. Michael Jeismann, Das Vaterland der Feinde, Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich, 1792-1918, Stuttgart 1992, S. 186-190, der anhand des zeitgenössischen Journalismus die Propagandierung einer nationalen Selbstdarstellung Frankreichs in der republikanischen Phase des Krieges beschreibt.

³⁰Vgl. Garret 1998, S. 46f.

³¹Vgl. Bloch 1872, S. 20, Anm. 3 u. S. 27f.

und die Fortsetzung des Krieges beabsichtige, während die Regierung (mit Ausnahme von Gambetta) und die Mehrheit der französischen Bevölkerung für die Beendigung des Krieges plädierten.³²

Am 28. Januar 1871 wurde ein Waffenstillstand vereinbart, der die Kapitulation von Paris besiegelte. Es wurden innerhalb von 21 Tagen Wahlen zur Nationalversammlung einberufen, aus denen die Konservativen siegreich hervorgingen. Frankreich wurde nun von einer monarchistisch gesinnten Regierung angeführt, während weite Teile der in Paris versammelten Nationalgardisten eine republikanische Überzeugung vertraten.³³ Als Thiers, der die Leitung der Exekutive in der neu zusammengesetzten Regierung übernahm, am 18. März 1871 die Entwaffnung der Nationalgardisten verlangte und zudem den Kriegssold strich, kam es zum Aufstand der Pariser Kommune, die in der Woche vom 21. bis 28. Mai durch die von Marschall Mac-Mahon befehligten Truppen blutig niedergeschlagen wurde.³⁴

Die Repräsentanten der neuen Regierung trafen mit Bismarck zu Verhandlungen zusammen, deren Ergebnis der am 26. Februar abgeschlossene Präliminarfrieden von Versailles war, dessen endgültige Fassung am 10. Mai 1871 in Frankfurt beschlossen wurde. Das Elsaß und weite Teile Lothringens wurden gegen den Willen der Bevölkerung annektiert. Als dies bereits im Rahmen des Präliminarfriedens entschieden wurde, kam es zu einer Protesterklärung der Abgeordneten der eingebüßten Gebiete, die gemeinsam mit Gambetta den Verhandlungssaal verließen. Bismarck forderte zudem eine Kriegsschädigung von fünf Milliarden Francs sowie eine Begünstigung des am 18. Januar in Versailles proklamierten Deutschen Reiches in den zukünftigen Handelsabkommen der französischen Republik.³⁵

Durch die Niederlage im deutsch-französischen Krieg hatte Frankreich seine Hegemonialstellung in Europa verloren. Die zuvor als ruhmreich verstandene Armee hatte eine Niederlage hinzunehmen. In den Städten Straßburg und Belfort sowie in der Region von Paris und Metz hatten starke Verwüstungen

³²Vgl. Delmas 1992, S. 564.

³³Vgl. ebenda S. 565.

³⁴Die Pariser Kommune, die sich um eine neue Gesellschaftsordnung bemühte, lehnte sich in ihrer Namensgebung an die politische Organisation an, die in der Französischen Revolution den Sturz der Monarchie herbeigeführt hatte. Vgl. ausführlich zur Kommune: Ebenda, S. 564-569 u. Roth 1990, S. 480-507.

³⁵Vgl. Bloch 1972, S. 30f.

stattgefunden. Mehr als 500 000 französische Zivilisten und Soldaten waren während der Kampfhandlungen getötet worden.³⁶

2.2 *Biographischer Hintergrund des Künstlers*

Zur Zeit des deutsch-französischen Krieges befand sich der in Toulouse geborene Antonin Mercié (1845-1916) als Schüler an der »Académie de France à Rome« in Italien.³⁷ Sein im Jahr 1868 gewonnenes Romstipendium befreite ihn von der Verpflichtung zum Kriegsdienst. Während andere Romschüler aus Italien abreisten, um als Freiwillige gegen die deutschen Invasoren zu kämpfen, setzte Mercié sein Studium in der Villa Medici fort.³⁸

Aus dem Salonkatalog des Jahres 1874 geht hervor, daß Mercié Schüler von François Jouffroy (1806-1882) und Alexandre Falguière (1831-1900) war.³⁹ Das bildhauerische Werk von Jouffroy findet in der Sekundärliteratur nur in wenigen notizenhaften Kommentaren Erwähnung, die ihn als einen der akademischen Tradition verhafteten Bildhauer darstellten,⁴⁰ dessen künstlerische Erfolge zumeist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lagen.⁴¹ Am 20. September 1862 wurde Jouffroy im Alter von 56 Jahren als Professor an die »Ecole des Beaux-Arts« berufen. Er leitete zuerst ein privates Atelier, das im Jahr 1863 in das Unterrichtssystem der »Ecole des Beaux-Arts« eingegliedert wurde.⁴² Das Atelier von Jouffroy kann als ein wichtiges Sprungbrett für eine spätere Laufbahn im

³⁶Vgl. Roth 1990, S. 507-512 u. Delmas 1992, S. 570.

³⁷Vgl. u.a. Peter Fusco, Gloria Victis! in: The romantics to Rodin, French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, Ausst.-Kat. des Los Angeles County Museum, hg. von dems. u. H.W. Janson, Los Angeles und New York 1980, S. 304.

³⁸Vgl. Alfred Darcel, Les musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris (2e article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 12/13, Bd. 4, 1871, S. 425: „Enfin Henri Regnault qui, incorporé d’abord dans une compagnie de francs tireurs, était entré dans le 69e de marche, quoique son grand prix de Rome l’exemptât de tout service militaire, [...]“

³⁹Vgl. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er Mai 1874, Paris 1874, S. 464.

⁴⁰Vgl. Stichwort „Falguière“ in: Les bronzes du XIXe siècle, Dictionnaire des sculpteurs, hg. von Pierre Kjellberg, Paris 1987, S. 393: „Il fait partie de ces artistes officiels attachés aux dogmes académiques et peu enclins à s’en affranchir.“

⁴¹Vgl. Stichwort „Jouffroy (François) in: Dictionnaire des Sculpteurs de l’Ecole française au dix-neuvième siècle, hg. von Stanislas Lami, Bd. 3, Paris 1919, S. 213.

⁴²Vgl. Philip Ward-Jackson, Jouffroy, François, in: The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, New York 1996, Bd. 17, S. 667. André Michel, der ebenfalls bei Jouffroy ausgebildet wurde, beschrieb seinen Lehrmeister im Jahr 1917 rückblickend als: „[...] un artiste vieilli, somnolent, passant d’une allure alourdie derrière les selles, jetant un regard désabusé sur les maquettes en cours d’exécution en laissant tomber çà et là quelques mots d’approbation ou de blâme [...]“. Vgl. André Michel, Artistes contemporains - Jean Damp, in: Revue de l’art, 10 novembre 1919, S. 166. Zitiert nach Le Normand Romain 1986, S. 41.

Rahmen der akademischen Strukturen bezeichnet werden, da in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein Großteil der Rompreisträger aus ihm hervorgingen.⁴³

Auch Falguière hatte bei dem um einige Jahre älteren Jouffroy gelernt. Von 1859 bis 1865 hielt sich Falguière in Italien auf, wo er sich von einer an der Antike orientierten akademischen Ästhetik löste und sich mit seinem Erstlingswerk *Un vainqueur au combat des coqs*⁴⁴ von 1864 der Skulptur der florentinischen Renaissance zuwandte. Erst 1882, als Merciés Ausbildung bereits abgeschlossen war, wurde er zum Professor an der »Ecole des Beaux-Arts« benannt.⁴⁵ Als Falguière im Jahr 1900 starb, bekundete Antonin Mercié in einer Rede im Rahmen der Trauerfeierlichkeiten seine tiefe Verbundenheit zu Falguière, der offen für neue künstlerische Strömungen gewesen sei und der Originalität in den Werken Anerkennung gezollt habe. Die Grundlage der Ausbildung bei Falguière habe aus dem Studium der Natur bestanden.⁴⁶

Antonin Mercié gewann im Alter von 23 Jahren mit der Marmorstatue *Thésée, vainqueur du Minotaure* den Wettbewerb für den Rompreis.⁴⁷ Dieser beinhaltete ein Stipendium für einen vierjährigen Auslandsaufenthalt mit einem obligatorischen, zweijährigen Studium an der »Académie de France à Rome«. Die weiteren zwei Jahre waren vorgesehen für Reisen, deren Ziele der Stipendiat in Absprache mit dem Direktor selbst bestimmen konnte.⁴⁸ Der Gewinn des Rompreises bedeutete einen ersten wichtigen Schritt in der Karriere eines

⁴³Vgl. Le Normand Romain, ebenda, S. 36 u. 41.

⁴⁴Heute befindet sich die Bronzefassung der Skulptur in der ständigen Sammlung des Musée d'Orsay in Paris.

⁴⁵Anne Pingeot, Falguière, in: The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, New York 1996, Bd. 10, S. 770f.

⁴⁶Discours de M. Mercié. Membre de l'Institut. Au nom des anciens élèves de M. Falguière, in: Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Funérailles de M. Falguière, (Paris 1900), Microfilm-Edition der Bibliothèque nationale de France, Tolbiac-Rez-de-magasin 4-z-1617, S. 13: „[...] Falguière avait toutes les qualités qui font le maître: [...] respect de l'originalité, et de la diversité des tendances, [...] Il nous instruisait d'abord par ses exemples, et le premier qu'il nous donnait, c'était le sentiment de la vie, l'admiration et l'étude scrupuleuse de la nature.“

⁴⁷Christiane Vogt, Mercié, (Marius-Jean) Antonin, in: The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, New York 1996, Bd. 21, S. 147, gibt an, daß sich die Skulptur heute in Paris in der École nationale supérieure des Beaux-Arts befindet.

⁴⁸Im Jahr 1863 hatte eine Reform an der »Ecole des Beaux-Arts« stattgefunden. Die erneuerten Richtlinien für das Lehrsystem sind unter dem Titel: Ecole impériale et spéciale des Beaux-Arts, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 15, 1863, S. 569-572 abgedruckt. Vgl. zu den veränderten Modalitäten des Romstipendiums ebenda, S. 572.

Künstlers. Nur wenn dieses Ziel erreicht wurde, konnte auf spätere staatliche Aufträge und Ankäufe gehofft werden.⁴⁹

Das von Stanislas Lami herausgegebene *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française* ... übermittelt als erstes Werk Merciés, das während seines Romaufenthaltes entstanden ist, eine Kopie nach der antiken Skulptur *Knabe mit Maske* aus den Kapitolinischen Museen.⁵⁰ Von den weiteren Werken, die Mercié in Rom entwickelte, ist neben *Gloria victis* ein Flachrelief mit dem Titel *Le loup, la mère et l'enfant* bekannt, das 1872 als »envoi« zur Beurteilung der »Ecole des Beaux-Arts« nach Paris gesandt wurde und 1875 gemeinsam mit der Bronzefassung von *Gloria victis* im Salon zu sehen war. Darüberhinaus schuf Mercié in Italien eine Büste der *Dalila* und ein Gipsmodell für einen *David*, die beide im Salon von 1872 ausgestellt wurden.⁵¹ Während die Büste der *Dalila* in der zeitgenössischen Kritik weitestgehend unbeachtet blieb, wurde der *David* (Abb.2) zu einem großen Erfolg und verhalf Mercié zum Gewinn der Salonmedaille der ersten Klasse und zur Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion. Mercié hatte sich in der Skulpturenkonzeption, entsprechend einer seit den 1860er Jahren unter den Romschülern bestimmenden Ästhetik, an Vorbildern der florentinischen Renaissance orientiert.⁵² Hierauf nahm bereits die zeitgenössische Kritik bezug: "Ce *David* arrive en droite ligne du Bargello de Florence où il appris l'audace et l'assurance de ses frères charmants, les petits David, si nerveux, si souples, si vivants de Donatello et Verrocchio."⁵³ Insbesondere in der von Mercié in der Skulptur angelegten Beinstellung – der abgewinkelte Unterschenkel und der auf dem Kopf des Goliath stehende Fuß – ergeben sich Verbindungslinien zur Bronzeausführung des *David* von Donatello.⁵⁴

⁴⁹Vgl. Antoinette Le Normand-Romain, The weight of tradition, in: June Hargrove (Hg.): French Academy classicism and its antagonists, London und Mississauga 1990, S. 140.

⁵⁰Vgl. Stichwort: „Mercié (Antonin) in: *Dictionnaire des Sculpteurs ...* 1919, S. 432. Der *Knabe mit Maske* befindet sich in der Stanza del Fauno der Kapitolinischen Museen und ist abgebildet in: A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome, The sculptures of the museo capitolino by members of the British School at Rome, hg. von Stuart Jones, Oxford 1912, Abbildungsband Tafel 79 und erläutert im Textband S. 317. Der Verbleib der Kopie von Mercié ist nicht gesichert.

⁵¹Vgl. *Dictionnaire des Sculpteurs ...* 1919 ebenda. Zu dem Relief *Le loup, la mère et l'enfant* konnte weder eine Abbildung ermittelt noch in Erfahrung gebracht werden, ob es noch existiert. Eine Reproduktion der Büste der *Dalila* ist abgebildet in: *Les bronzes du XIXe siècle* 1987, S. 488. Hier wird das Original im Musée de Dijon verortet.

⁵²Vgl. ausführlich zu Mercié im Kontext dieser künstlerischen Strömung: Laura Lombardi, *Scultori neoflorentini ai Salons*, in: *Artista*, Bd. 1995, S. 90-109.

⁵³Anonym, *Salon de 1872, (Dernier article)*, in: *L'illustration*, Bd. 60, Nr. 1533, Samedi 13 juillet 1872, S. 22.

⁵⁴Vgl. Horst Woldemar Janson, *Nineteenth-century sculpture*, London 1985, S. 190.

Ein Kommentar in der Zeitschrift *L'Illustration* des Jahres 1874 hob hervor, daß Mercié bereits in sehr jungem Alter für sein Talent ausgezeichnet wurde.⁵⁵ Laut Peter Fusco ist die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion an einen Schüler noch während seines Romstipendiums einmalig in der Geschichte der »Académie de France à Rome«.⁵⁶ Diese Ehrung bedeutete die Aufnahme des Künstlers in den Kreis der gehobenen Gesellschaft. Zu den Mitgliedern der Ehrenlegion gehörten die Militärs, die hohen Politiker und der Geldadel. Die Salonmedaille der ersten Klasse wurde in Gold geprägt, stellte somit einen materiellen Wert dar und förderte zugleich das Ansehen des Künstlers, der durch die Prämierung zur Elite des Salons zählte.⁵⁷ Mit der Salonausstellung des *David* hatte Mercié einen ersten Höhepunkt innerhalb seines Werdegangs erreicht, der als Voraussetzung für den späteren Erfolg von *Gloria victis* zu betrachten ist.⁵⁸

3 *Gloria victis* von Antonin Mercié

3.1 *Datierung*

Vielfach wird in der Sekundärliteratur erwähnt, daß Antonin Mercié im Jahr 1870 eine Siegesdarstellung plante, die er zu *Gloria victis* umformulierte, als der Ausgang des Krieges absehbar wurde.⁵⁹ Peter Fusco ist jedoch der einzige, der einen Quellenverweis liefert und auf einen zeitgenössischen Kommentar aus dem Jahr 1882 hinweist.⁶⁰ Da keine weiteren Belege über die ursprüngliche Intention

⁵⁵Anonym, Salon de 1874, in: *L'Illustration*, Bd. 63, Nr. 1634, Samedi 20 juin 1874, S. 399: „On se rappelle l'accueil fait, il y a deux ans, à son *David*, qui lui valut d'emblée la croix, alors qu'il était encore pensionnaire à Rome. M. Charles Blanc avait compris dès l'abord tout ce qu'il y avait dans cette nature exceptionnellement douée, en récompensant d'une manière exceptionnelle et en apparence prématurée, l'oeuvre d'un si jeune homme.“

⁵⁶Fusco 1980, S. 304.

⁵⁷Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, Frankfurt am Main, New York und Paris 1992, S. 87ff. Wie Sfeir-Semler recherchiert hat, erhielten im Salon von 1872 nur 1,8 % der Künstler eine Medaille.

⁵⁸In den Salonkritiken zu *Gloria victis* wird immer wieder auf den Erfolg des im Jahr 1872 ausgestellten *David* von Mercié rekurriert. Vgl. z.B. Anonym, *Prix et envois de Rome*, in: *L'Illustration*, Bd. 62, Nr 1597, Samedi 4 octobre 1873, S. 227: „[...] enfin le magnifique groupe de M. Mercié, reproduit ci-contre, intitulé *Gloria victis*, oeuvre patriotique, digne de la réputation et des succès de l'auteur du *David*.“

⁵⁹Vgl. u.a. Janson 1985, S. 190 sowie *Ausst.-Kat. Antonin Mercié 1990*, S. 12 als auch Schmolgen. Eisenwerth 1994, S. 233.

⁶⁰Fusco 1980, S. 306, Anm. 5.

von Antonin Mercié sowie über den Beginn der Arbeiten an *Gloria victis* erhalten sind, wird die von Fusco genannte Textpassage hier vollständig angeführt:

„On nous a raconté dernièrement l'origine de *Gloria victis*; c'était en 1870, Mercié était en Italie, et au début de la guerre, convaincu à l'avance du succès de nos armes, il avait esquissé une grande figure de Renommée ailée soulevant comme un poupon glorieux, un soldat français, *cet enfant chéri de la victoire!* - Hélas! de tristes nouvelles arrivaient des bords du Rhin; un ami du statuaire, qui est en même temps un des meilleurs amis des arts, lui dit: «Mais nous sommes battus, archi-battus! et votre groupe est un contresens, malheureusement!» L'artiste baisse la tête, ses regards s'enflamment, et d'une main un peu tremblante il arrache le triomphateur des bras de sa mère. - Des semaines se passent; Saint-Privat, Reichschoffen font entendre l'écho des luttes à outrance et des exploits grandioses... L'ami revient le voir: «Eh bien! avais-je raison?» - Oui, fit le sculpteur, regardez! et faisant tomber le linge mouillé qui recouvrait la glaise, un groupe nouveau apparut, - C'est superbe ce que vous avez fait là, mon cher! je m'incline. - Oui, inclinez-vous, répondit Mercié, *Gloria victis!*“⁶¹

Auffällig ist, daß der Autor die weibliche Gestalt als Renommée bezeichnete, sie somit als Personifikation des Ruhmes verstand, obwohl in der Komposition die Trompete als wichtigstes Attribut, das eine solche Identifikation rechtfertigen könnte, fehlt. Entweder ist dies das Resultat eines zeitgenössischen Verständnisses, in dem die Grenzen zwischen der Darstellung verschiedener Gottheiten als fließend wahrgenommen wurden, oder Antonin Mercié beabsichtigte ursprünglich die Darstellung einer Nike, die er durch die Flügel kennzeichnete, interpretierte sie jedoch durch den gewählten Titel in eine Versinnbildlichung des Ruhmes um, da die Siegesgöttin im Zusammenhang des verlorenen Krieges als Paradoxon verstanden worden wäre.

Letztlich, ist der Wahrheitsgehalt dieser in einem anekdotischen Charakter geschriebenen Mitteilung nicht überprüfbar, da sowohl die Informationsquelle als auch der mit Antonin Mercié befreundete Dialogpartner anonym bleiben. Ebenso fehlen Zeichnungen und plastische Entwürfe, durch die der Entstehungsprozeß von *Gloria victis* nachvollzogen werden könnte.⁶²

Die erste Erwähnung der vollendeten Gipsfassung findet sich im Jahr 1873 im Zusammenhang eines Besuches der russischen Gesandtschaft in der Villa Medici. Dieser ist in der Zeitschrift *L'Illustration* anhand einer abgedruckten Grafik

⁶¹M. du Seigneur, *L'art et les artistes au Salon de 1882*, in: *L'Artiste*, Bd. 2, 1882, S. 44.

⁶²Zeichnungen von Antonin Mercié zu seinen späteren Werken sind hingegen in Form von Reproduktionen in der *Gazette des Beaux-Arts* erhalten geblieben. Vgl. z.B. Charles Yriarte, *Le Salon de 1876* (3e et dernier article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 18, Bd. 14, 1876, S. 127 u.

(Abb.3)⁶³ – in der *Gloria victis* in einer schematischen Darstellung in der Loggia der Villa Medici wiedergegeben ist – und dem dazugehörigen Begleittext dokumentiert:

„Le 29 mai, elle [die russische Zarin; S.M.] se rendait à l’Académie de France en pèlerinage artistique. Notre dessin représente son arrivée à la villa Médicis. [...] L’impératrice a visité l’académie dans tous ses détails et s’est attardée à regarder les envois, notamment le groupe de Mercié, *Gloria victis* et le tableau de Blanchard.“⁶⁴

Das Gipsmodell wurde im Oktober 1873 unter den Werken, die von den Romschülern nach Paris transportiert worden sind, aufgezählt und durch eine Grafik vorgestellt (Abb.4).⁶⁵ Von den Romschülern wurde erwartet, daß sie jährlich zumindest ein Werk zur Begutachtung nach Paris an die »Ecole des Beaux-Arts« schickten.⁶⁶ Da Mercié nach der Ausstellung des *David* im Salon von 1872 erkrankte, verzögerte sich die Fertigstellung von *Gloria victis*, so daß die Skulptur erst ein Jahr später als erwartet unter den Einsendungen in Paris zu sehen war.⁶⁷

In Paris wurde der Originalgips erstmalig im Jahr 1873 in der »Ecole des Beaux-Arts« gezeigt. Auf die Ausstellung in der »Ecole des Beaux-Arts« bezog sich Louis Gonse, als er in seiner Salonkritik des Jahres 1874 von dem bereits im November des Vorjahres einsetzenden Erfolg von *Gloria victis* berichtete: „Saluons enfin l’oeuvre qui s’élève triomphante au-dessus du Salon de 1874, le *Gloria Victis!* de M. Mercié. Au mois de novembre, M. Mercié s’est emparé de

Arthur Baignères, Le Salon de 1879, (3e et dernier article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 21, Bd. 20, 1879, S. 151.

⁶³Ob der sterbende Jüngling, wie in der schematischen Darstellung angedeutet ist, ursprünglich bekleidet war, kann nicht nachgewiesen werden.

⁶⁴L.C., Visite de l’impératrice de Russie à l’École de Rome, in: L’Illustration, Bd. 61, Nr. 1581, Samedi 14 juin 1873, S. 415.

⁶⁵Anonym, Prix et envois de Rome, 1873, S. 227. Im Gegensatz zum Originalgips ist das Geschlecht des sterbenden Jünglings auf der Grafik verhüllt. Auch ergeben sich Abweichungen in der Form des Harnischs der geflügelten Göttin, der in der Zeitschrift *L’Illustration* als ärmellos dargestellt ist. Möglicherweise findet sich hier die Begründung für die unkommentierte Aussage von Vogt 1986, S. 241: „Le statuaire a couvert d’une cuirasse les bras de la Gloire qui, à l’origine, étaient nus.“ Da die Grafik jedoch zeitgleich mit der Ausstellung von *Gloria victis* in der Ecole des Beaux-Arts (s.u.) erschien, ist zu vermuten, daß die Abweichungen in der Wiedergabe auf Ungenauigkeiten zurückzuführen sind. Für divergierende Ansichten fehlt ein triftiger Beweis.

⁶⁶Anonym, Prix et envois de Rome, 1873, ebenda: „Les règlements de l’Académie de France imposent aux pensionnaires un certain nombre d’obligations, au nombre des quelles la plus importante consiste dans l’envoi annuel d’un ou de plusieurs ouvrages de peinture, de sculpture, de gravure ou d’architecture.“

⁶⁷George Lafenestre, Les envois de Rome, in: L’Illustration, Bd. 60, Nr. 1551, Samedi 16 novembre 1872, S. 317: „Exposition incomplete. Les deux pensionnaires sculpteurs, mis en lumière au dernier Salon, n’ont rien envoyé. M. Mercié, l’auteur du *David*, surpris par la fièvre, n’a pas achevé à temps son groupe allégorique *Gloria victis* [...]“

l'opinion publique par un coup d'éclat et il en reste maître après six mois d'épreuve."⁶⁸ Ebenso verweist eine Karikatur (Abb.5) auf den hohen Bekanntheitsgrad, den *Gloria victis* bereits durch die erste öffentliche Präsentation in Paris erlangte. Der Karikaturist Bertall legte den im Vordergrund der Darstellung sich von der Menge des Publikums abhebenden Personen in bürgerlicher Garderobe, die in Betrachtung von *Gloria victis* gezeigt sind, die folgenden Worte in den Mund: „-C'est très-beau, mais j'ai déjà vu ça aux Beaux-Arts; c'est de Mercié. - Profitons-en donc encore au nom du pays pour le remercier.“

Kompositionelle Veränderungen hat Antonin Mercié, bevor die Skulptur 1874/75 in Bronze gegossen wurde (ganzseitige Abbildung), nicht mehr vorgenommen. Die einzige Abweichung zwischen Gips- und Bronzefassung ergibt sich aus der unterschiedlichen Wirkung des jeweiligen Materials, die Anatole de Montaiglon in seiner Salonkritik des Jahres 1875 beschrieb:

„ [...] il paraît presque maigre et un peu petit. Cela tient à deux causes: la première, la moins considérable, est qu'il était d'abord en plâtre et qu'il est maintenant en bronze; or le bronze amincit toujours et, en thèse générale, le modèle de ce qui doit en être bronze doit être tenu plus large, et même un peu épais, parce que la couleur même du métal allégera l'objet pour les yeux.“⁶⁹

Auf der Rückseite des Sockels ist der Name der Gießerei Thiébaut & fils genannt (Abb.6)⁷⁰, die den Bronzeuß in Teilstücken ausführte. Entsprechend der zeitüblichen Gußverfahren wurden zur Herstellung der Bronze Sandformen genutzt, die bei jedem weiteren Guß erneuert werden mußten.⁷¹ In einem frühen fotomechanischen Reproduktionsverfahren, einer Heliogravüre, ist der Zustand der Bronze am Ende des 19. Jahrhunderts (Abb.7) bezeugt. Seitdem sind verschiedene Restaurierungsmaßnahmen durchgeführt worden. Durch die jahrelange Ausstellung der Skulptur im Innenhof des Musée du Petit Palais kam es zu grünen und schwarzen Oxidationen (Abb.8), die im Jahr 1993 entfernt

⁶⁸Louis Gonse, Salon de 1874 (3e article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 16, 1874, Bd. 10, S. 156.

⁶⁹Anatole de Montaiglon, Le Salon de 1875 (2e article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 17, Bd. 12, 1875, S. 40.

⁷⁰ Einzelne Abbildungen wurden um keine Bildrechte zu verletzen nicht in die Veröffentlichung aufgenommen.

⁷¹Die technischen Angaben sind entnommen aus den im Musée du Petit Palais aufbewahrten Unterlagen: Vgl. Antoine Amarger, *Gloria victis* d'Antonin Mercié (inv. PPS 3351), Rapport de Restauration, [Unveröffentlicht], Paris 1993, S. 1. Vgl. ausführlich zur *fonte au sable*: Les bronzes du XIXe siècle 1987, S. 30-33.

worden sind. Zudem ist insbesondere die instabil gewordene Plinthe der Skulptur verstärkt worden.⁷²

3.2 Beschreibung

Die überlebensgroße Skulpturengruppe ist auf der Plinthe symmetrisch zur Gußnaht in Majuskeln betitelt und auf der linken Seite signiert (Abb.9). Eine harmonische Betrachtungsweise von *Gloria victis* beginnt von vorne rechts (Abb.8) und orientiert sich somit an der Kopfdrehung und Blickrichtung der geflügelten Göttin. Diese wendet sich mit ihrem vorwärts drängenden Oberkörper dem Jüngling zu, den sie mit beiden Armen umschließt und mit beiden Händen auf der Höhe seines linken Oberschenkels umfaßt. Ihr Körpergewicht lastet auf dem leicht angewinkelten linken Bein, während ihr rechtes Bein nach hinten ausgreift und sich in einer Gegenbewegung zu ihrer nach vorne gerichteten rechten Schulterpartie befindet. Der linksseitigen Anspannung der Muskulatur des männlichen Körpers, die sich insbesondere in der Streckung des Beines, den durchscheinenden Rippen des Brustkorbes und dem emporgehobenen Arm zeigt, wird auf der rechten Seite eine Erschlaffung entgegengesetzt. Hier windet sich der abgewinkelte Oberkörper um den Hinterkopf der ihn tragenden Gestalt. Der auf die Schulter niedergesunkene Kopf (Abb.10) sowie die regungslos erscheinenden, leicht geöffneten Augen und die einen Spalt breit auseinanderklaffenden Lippen verweisen auf eine totale Erschöpfung. Dennoch gelingt eine Kontraktion der Muskeln des rechten Armes die in den festen Griff des Degens mündet, der ein Abzeichnen der Fingerknochen bewirkt. Der Degen kennzeichnet die Figur als Krieger, wobei die abgebrochene Klinge die Waffe nutzlos erscheinen läßt und darauf hindeutet, daß eine Kampfhandlung bereits zurückliegt.

Beiden Figuren sind ebenmäßige Körpervolumina gegeben (ganseitige Abbildung), die durch den Glanz der Bronze veredelt werden. Während jedoch beim Jüngling der Oberkörper naturalistische Züge aufweist, wodurch er mit der irdischen Sphäre verbunden ist, erscheinen die nackten Gliedmaßen der Göttin – deren Muskulatur sich unter der Epidermis verbirgt – ungleich idealisierter, was ihre göttliche Herkunft unterstreicht. Der männliche Körper weist keinerlei Verletzungen auf, die den sich im Gesicht spiegelnden Kräfteverlust begründen könnten. Sein Gesicht, das keine markanten Züge trägt sowie sein schlanker, in

⁷²Ebenda, S. 2-4.

den Armen graziler Körperbau verweisen auf sein junges Alter. Die massige Frauengestalt hingegen wirkt reifer, ihre weiblichen Formen werden akzentuiert. Dies zeigt sich in ihrer weit ausladenden Hüfte, der sich abzeichnenden Rundung ihres Bauches und ihrer Brust, die, zusammengedrängt zwischen ihrem rechten Arm und dem Oberschenkel des Jünglings, betont wird.

Ihrem Gesicht (Abb.10) sind keine Spuren des Alters anzusehen. Die fehlenden Augäpfel und der geschlossene Mund zeigen keinen individuellen Ausdruck. Ihr am Vorderkopf leicht aufgewirbeltes, langes Haar ist zu einem Zopf geflochten. Über dem mit einem fratzenhaften Gesicht verzierten und ornamentierten Harnisch trägt sie ein Manteltuch (ganzseitige Abbildung),⁷³ das über die linke Schulter geworfen ist, auf dem das Gesäß des Jünglings ruht, dann am Brustkorb entlang verläuft und bis über ihre rechte Seite reicht. Ihre Tunika ist auf der Höhe des Bauchnabels gegürtet und im Bereich des linken Beines geschlitzt. Der füllige Stoff verhüllt den Leib und läßt ihn zugleich durchscheinen, indem er sich eng an ihn schmiegt. Erst bei genauerer Betrachtung werden die Eule am rechten Rand der Plinthe sowie der Lorbeerzweig, nach dessen Blättern die Krallen der Eule greifen, sichtbar.

Die Flügel (Abb.11-12) fungieren nicht nur als Attribut der Göttin, sondern illustrieren den dargestellten Moment. Die weitausgebreiteten Schwungfedern verdeutlichen die Vorbereitung des Abflugs, wobei die asymmetrische Stellung der Flügel das Bewegungsmotiv unterstreicht. Der Schlag des rechten Flügels zeichnet sich ab im Faltenwurf der Tunika, die durch die Bewegung nach vorne geweht ist. Die Beinhaltung der weiblichen Gestalt wird nun verständlich: Sie holt mit ihrem rechten Bein aus, während sie sich mit dem linken Fuß vom Boden löst und nur noch ihre Zehen den Boden berühren. Daß sie das Gleichgewicht – trotz des Jünglings in ihren Armen – bewahrt, veranschaulicht, daß die Flügel bereits eine tragende Funktion übernommen haben. Die Göttin befindet sich auf einem erhöhten Standpunkt, was aus der hügelartigen Bodenfläche hervorgeht, von dem aus sie der Gegenwind erreicht, der ihr Gewand gegen ihren Leib preßt.

Die Beurteilung und Wirkung von *Gloria victis* ist letztlich davon abhängig, welcher Betrachtungsstandpunkt eingenommen wird. Die Höhe der Skulptur von 3,11 m verleiht ihr eine monumentale Wirkung und fordert zugleich dazu auf, sich einige Schritte von ihr zu entfernen, um sie in ihrer Gesamtheit

⁷³Vgl. Genaueres zum Harnisch im Kapitel „Ikographische Bezüge“.

wahrzunehmen.⁷⁴ Die Skulptur ist von allen Seiten ausgearbeitet und durch die kreisförmige Plinthe wird keine Ansicht präferiert. Zudem ergeben sich divergierende Achsen im Körperaufbau der Göttin, so daß *Gloria victis* eine Mehransichtigkeit beansprucht. Die Suche nach einer Bewegung oder einem Blick, der sich direkt an die Betrachtenden wendet und somit den Ausgangspunkt fixieren würde, erweist sich als vergeblich. Von Vorteil erscheint es jedoch, sich von der Blickrichtung der Göttin führen zu lassen und von einer von der Vorderansicht leicht links versetzten Position zu beginnen (Abb.8), um dann der Drehung des Oberkörpers der Göttin sowie der Stoßrichtung des Degens in den Händen des Jünglings zu folgen.⁷⁵ Ein solches Umschreiten wird auch der Leserichtung des Titels auf der Plinthe gerecht.

Die Ansicht von vorne rechts kennzeichnet das unruhige Bewegungsmotiv, das durch den Flügelschlag und die Schrittstellung forciert wird und sich insbesondere in den wirbelnd aufgestauten Falten zu Seiten des ausgreifenden Beines niederschlägt. Zudem wird die himmelwärts strebende Schraubung der Gruppe durch die betonten Diagonalen hervorgehoben. Diese durchziehen die Skulptur vom rechten Bein der Göttin bis zu den Knien des Jünglings und setzen erneut im Manteltuch der weiblichen Gestalt ein, das an ihren rechten Unterarm anschließt. Eine weitere Diagonale beginnt mit dem rechten Arm des Jünglings und findet ihren Höhepunkt in der aufwärtsweisenden Gestik seiner linken Hand.

In der Vorderansicht (ganzseitige Abbildung) zeigt sich die Skulptur in größtmöglicher Frontalität, die durch die Staffelung der Figuren zu einem in die Höhe gerichteten Aufbau und durch die verhaltene Wendung der Figuren zueinander erzeugt wird. Gerade die ausgeprägte Frontalität weist die Vorderansicht als beabsichtigte Hauptansicht aus. Der Jüngling, der nun im *en face* erscheint, erhält eine der weiblichen Figur entsprechende Präsenz, die durch die raumgreifende Wirkung seiner Armhaltung unterstrichen wird. Der linke Flügel der Göttin beschreibt eine ungefähr senkrechte Linie, die sich im Standbein fortsetzt und möglicherweise auf den Titel der Skulptur verweist. Die Parallelität der Beinpartien der beiden Figuren, in der sich die senkrechte Ausrichtung

⁷⁴Auf die mit der jeweiligen Ausstellungspraxis verbundene Sockelwahl ist an späterer Stelle einzugehen.

⁷⁵Möglicherweise bemühte sich Mercié um eine 'geopolitische Blickführung', wonach sich die Göttin nach Westen in Richtung Frankreich wendet, während der Jüngling versucht, den Angriff des aus dem Osten nahenden deutschen Kriegsgegners mit seiner Blankwaffe abzuwehren. Vgl. z.B. Christine Debrie, *Une sculpture de Louis-Ernest Barrias*, in: *La revue du Louvre et des*

wiederholt, stellt dem unruhigen Bewegungsmotiv ein stabilisierendes Element entgegen. Da auch in dieser Ansicht das fratzenartige Gesicht und die Eule dem Blick nur schwer zugänglich sind, ist die betrachtende Person angehalten, die Skulptur weiter zu umschreiten, um so das Verständnis durch die Attribute der Göttin zu vervollständigen. Ein Umschreiten der Rückseite hingegen ist nicht zwingend, da, sobald die rechte Seite der Skulptur erreicht ist, alle wesentlichen Teile in ihrer Komposition geklärt sind. Im folgenden ist der Frage nachzugehen, welchen Darstellungstraditionen Antonin Mercié folgte und inwieweit das gewählte Formenrepertoire zum Erfolg von *Gloria victis* beitrug.

3.3 Stilistische Vorbilder

Während André Michel im Jahr 1926 das Bewegungsmotiv der sich im Zehenstand befindenden Göttin als von antiken Niken im allgemeinen hergeleitet versteht,⁷⁶ wird in der neueren Sekundärliteratur wiederholt die *Nike von Samothrake* (Abb.13) als direktes Vorbild für *Gloria victis* angeführt. Im Gegensatz zu June Hargrove⁷⁷ und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth⁷⁸, die ihre Annahme nicht weiter begründen, benennt Joseph Knox⁷⁹ eine Übereinstimmung in der Gewandführung der beiden Skulpturen.

Die bei den Ausgrabungen des französischen Konsuls Champoiseau entdeckten Fragmente der *Nike von Samothrake* wurden in Paris zusammengesetzt und im Jahr 1867 in der Salle des Caryatides im Louvre ausgestellt.⁸⁰ Antonin Mercié, der erst im Jahr 1868 sein Romstipendium antrat und sich vor Ort in Paris befand, hatte demnach die Gelegenheit, bei einem Besuch im Louvre die Skulptur zu besichtigen. Bei einem Vergleich zwischen *Gloria victis* und der *Nike von Samothrake* fällt die unterschiedliche Wahl des Darstellungsmomentes auf. Die

musées de France, Bd. 31, 1981, S. 58, die die Blickrichtung der Allegorie der Stadt Saint-Quentin in dem von Barrias entwickelten Kriegerdenkmal interpretiert.

⁷⁶André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Tome VIII, Seconde partie, Paris 1926, S. 525.

⁷⁷Hargrove 1985, S. 563.

⁷⁸Schmoll gen. Eisenwerth 1994, S. 233.

⁷⁹Ausst.-Kat Antonin Mercié 1990, S. 12.

⁸⁰Vgl. Marina Warner, *Die Göttin des Erfolgs*, in: dies., *In weiblicher Gestalt, Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, aus dem Englischen von Claudia Preuschoft, (1985), Hamburg 1989, S. 204 u. Heiner Knell: *Die Nike von Samothrake, Typus, Form, Bedeutung und Wirkungsgeschichte eines rhodischen Sieges-Anathems im Kabirenheiligtum von Samothrake*, Darmstadt 1995, S. 4.

Nike von Samothrake ist im Augenblick der Landung gezeigt.⁸¹ Dies ergibt sich sowohl aus der Schritt- als auch aus der Flügelstellung, wobei jedoch beachtet werden muß, daß der linke Flügel erst später rekonstruiert wurde. Das rechte Bein bremst die vorwärtsdrängende Bewegung des Oberkörpers ab, indem es sich der Bewegungsrichtung kraftvoll entgegenstellt. Das linke Bein hingegen tariert das Körpergewicht der Nike aus und sorgt für ein sicheres Standmotiv.

Während die Gewänder der beiden Göttinnen voneinander abweichen – die *Nike von Samothrake* trägt einen bis zum Boden reichenden unterhalb der Brust gegürteten Chiton sowie einen um die Hüfte geschwungenen Mantel –, ergeben sich Ähnlichkeiten in der Gewandbehandlung. Bei beiden Figuren wird das Gewand dicht an den Körper herangeführt, Brust- und Bauchpartie betont, wobei der Stoff die Wölbung des Bauches nachzumodellieren scheint. Hierdurch wird zum einen der Gegenwind illustriert und zum anderen die sinnliche Wirkung des Körpers forciert. Ob jedoch für das die Körperformen hervorhebende Gewand die *Nike von Samothrake* als direktes Vorbild diente, ist zu bezweifeln, da dieses Motiv bereits bei älteren Nike-Darstellungen beobachtet wurde.⁸²

Als Vorbild für die mehrfigurige Darstellung wird in der Forschungsliteratur mehrmals der *Raub der Sabinerin* (Abb.14) von Giambologna genannt. Da weder Peter Fusco,⁸³ Ruth Butler⁸⁴ noch June Hargrove⁸⁵, die von ihnen beobachteten Reminiszenzen erläutern, ist der Bezug zwischen den beiden Werken zu hinterfragen. Der *Raub der Sabinerin* wurde 1583 in der Loggia dei Lanzi in Florenz aufgestellt und durch Repliken in Europa verbreitet.⁸⁶ Es ist davon auszugehen, daß Antonin Mercié die Figurengruppe bekannt war, er entweder das Original während eines Florenzaufenthaltes studieren konnte⁸⁷ oder ihm Reproduktionen zugänglich waren. In der erst im nachhinein betitelten Skulptur

⁸¹Vgl. Knell 1995, S. 9f.

⁸²Dies allerdings in stilisierterer Form. Vgl. Ernst Bernert, Nike 2), in: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. von Wilhelm Kroll, Bd. 33, Stuttgart 1936, Spalte 301, der zur *Nike von Samothrake* äußert: „Das Gewand, dessen Faltenwurf man fast als raffiniert bezeichnen muß, schmiegt sich nach dem alten Muster eng an den Körper an [...]“

⁸³Fusco 1980, S. 306.

⁸⁴Ruth Butler, Rodin and the Paris Salon, in: Rodin rediscovered, Ausst.-Kat. der Washington DC National Gallery of Art, hg. von Albert E. Elsen, Washington 1982, S. 33.

⁸⁵June Hargrove, Souviens-toi, übersetzt aus dem Englischen von Fortunato Israël, in: Monuments historiques, Bd. 28, Nr. 124, Dezember 1982 - Januar 1983, S. 563.

⁸⁶Vgl. John Pope-Hennessy, Italien high Renaissance & Baroque sculpture, 4. Auflage, London 1996, S. 146 u. Mary Weitzel Gibbons, Giambologna, Narrator of the Catholic Reformation, Berkeley, Los Angeles und London 1995, S. 1.

⁸⁷Paul Mantz, Salon de 1872 (2e et dernier article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 14, 1872, Bd. 10, S. 59 schreibt, daß Antonin Mercié sich in den Uffizien in Florenz aufgehalten habe, um die Komposition für seinen *David* zu entwickeln.

Giambolognas bewältigte der Künstler die Schwierigkeit, eine mehrfigurige Gruppe darzustellen, deren Einzelfiguren in unterschiedlichen Handlungen begriffen sind. Die Skulptur zeichnet sich durch Vielansichtigkeit aus und fordert, um sie vollständig zu erfassen, eine umschreitende Betrachtung.⁸⁸ Vergleichspunkte zwischen *Gloria Victis* und dem *Raub der Sabinerin* ergeben sich in dem Gestaltungsprinzip der *figura serpentinata* als einer sich im Raum schraubenden Bewegung, durch die eine Vielansichtigkeit erreicht wird. Ähnlichkeiten zeigen sich zwischen der Armhaltung des von der Göttin getragenen Jünglings und der von ihrem Entführer festgehaltenen Sabinerin, wobei die Beugung des rechten Armes jeweils die Richtung der Drehbewegung anzeigt, die in den emporgestreckten linken Armen ausläuft. Giambologna vermied es jedoch, die Skulptur auf eine Hauptansicht auszurichten. Die angestrebte Frontalität der Gliedmaßen in der Vorderansicht von *Gloria victis* unterscheidet sich von den zahlreichen Überschneidungen, die den Aufbau der Skulptur Giambolognas kennzeichnen. Auch der expressive Ausdruck und das ganz anders geartete psychologische Zusammenspiel der Figuren in der Entführungsszene – die Sabinerin ist geschildert in einer Abwehrhaltung – weichen offensichtlich von dem harmonischen Gleichklang der Bewegungen in der *Gloria victis*-Gruppe ab.

Nicht zwingend ist die himmelwärtsgewundene Gestalt des Jünglings durch den *Raub der Sabinerin* inspiriert, da sie sich in den zahlreichen Ausformungen des von Karina Türri für das dritte Viertel des 19. Jahrhunderts beschriebenen Spring- und Tanzmotives wiederfindet.⁸⁹ Überzeugend erscheinen vielmehr die Gemeinsamkeiten zwischen dem Jüngling der *Gloria victis*-Gruppe und dem Genius des Tanzes auf einer Vorzeichnung (Abb.15)⁹⁰ der von Jean-Baptiste Carpeaux in den Jahren 1865-1869 entwickelten neubarocken Skulpturenkonzeption für die Pariser Oper. Mercié konnte die Zeichnung gesehen haben, da seine beiden Lehrmeister zeitweilig mit Carpeaux zusammenarbeiteten. Falguière war vier Jahre lang Gehilfe in der Werkstatt von Carpeaux,⁹¹ während Jouffroy gemeinsam mit Carpeaux für die Gestaltung der Hauptfassade der Pariser

⁸⁸Vgl. Weitzel Gibbons 1995, S. 1ff.

⁸⁹Karina Türri, *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 1979, S. 83-89.

⁹⁰Der Aufbewahrungsort der Zeichnung ist unbekannt. Vgl. Dirk Kocks, *Jean-Baptiste Carpeaux, Rezeption und Originalität*. (= Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Abt. B: Kunstgeschichte, Bd. 3) Sankt Augustin: Richarz 1981, S. 92, Anm. 608. Deswegen stütze ich mich auf eine in der Zeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* abgedruckte Reproduktion.

Oper beauftragt wurde.⁹² Der Genius des Tanzes stimmt bis auf wenige Details in seinem Kontur mit dem sterbenden Krieger überein. In der Wiedergabe des männlichen Akts unterscheidet sich die Zeichnung von der Skulptur lediglich in der Kopfhaltung, der Streckung des rechten Armes und der geöffneten Beinsetzung.

Mit großer Wahrscheinlichkeit orientierte sich Mercié in der Ausrichtung auf eine Hauptansicht an einem barocken Formgefühl: Pingeot verweist auf Gemeinsamkeiten zwischen *Gloria victis* und der 1717 im Garten der Tuileries aufgestellten Figurengruppe *Aeneas und Anchises* (Abb.16) von Pierre Lepautre.⁹³ Dargestellt ist Aeneas, der mit seinem Vater Anchises, den er in den Armen trägt, und seinem Sohn Askanios, den Anchises nach hinten ausholend am Armgelenk greift, aus den Trümmern der Stadt Troja flieht.⁹⁴ Eine Übereinstimmung mit *Gloria victis* wird durch die in der Vorderansicht angelegte Frontalität des Körperaufbaus der beiden älteren Männer deutlich. Insbesondere die verschränkte Beinhaltung von Anchises, mit der Gegenüberstellung von ausgestrecktem linken Bein und angewinkeltem rechten Bein als auch die seitliche Neigung des Oberkörpers, in der die Frontalität gewahrt wird, gleichen der Körperlinie des Jünglings in der *Gloria victis*-Gruppe. Ebenso findet sich in der Komposition von Lepautre die vorwärtsdrängende Bewegung des linken Beines als auch die Linksdrehung des Oberkörpers der tragenden Figur, die hier jedoch einem ganz anderen Prinzip gehorchen: Dem aufgestemmtten linken Bein des Aeneas und dem durch das Körpergewicht von Anchises zurückgedrängten Oberkörper entsprechen die Erdgebundenheit der Figurengruppe und die starke körperliche Anstrengung des Aeneas. Mercié vermied hingegen die realistische Wiedergabe der von der Göttin erbrachten Kraftaufwendung; ihr Oberkörper verläßt die senkrechte Ausrichtung nicht, die stützende Funktion ihrer linken Hüfte ist stark zurückgenommen, wodurch der Eindruck vermittelt wird, der Jüngling schwebt in ihren Armen.⁹⁵

⁹¹Vgl. Ausst.-Kat. Les «Toulousains» 1992, S. 10.

⁹²Vgl. Kocks 1981, S. 89.

⁹³Pingeot 1982, S. 303. Die Skulptur befindet sich seit 1989 im Louvre.

⁹⁴Vgl. ausführlich Betsy Rosasco, *A Terracotta Aeneas and Anchises Attributed to Laurent Guiard*, in: *Record of the Art Museum Princeton University*, Bd. 45, 1986, Nr. 2, S. 3-15.

⁹⁵Rosasco, ebenda, S. 4ff., hat auf die Bedeutung der Flucht des Aeneas' nach der Niederlage im trojanischen Krieg als auslösendes Moment für die spätere Gründung der Stadt Rom hingewiesen, an der nach legendärer Auslegung auch Franzosen beteiligt gewesen sind. Aus diesem Grund sieht Rosasco neben den künstlerischen Ambitionen von Pierre Lepautre auch nationalistische Beweggründe als motivierend für die Themenwahl an. Wenn man der Interpretation von Rosasco folgt, stellt sich die Frage, ob Antonin Mercié sich nicht nur aus formalikonographischen Gründen

Mit dem gewählten Formenrepertoire gelang es Mercié den Zeitgeschmack seiner Kritiker zu treffen. Castagnary würdigte in seinem Salonkommentar von 1874 die Darstellung der Zweifigurengruppe, die er mit dem zwei Jahre zuvor ausgestellten *David* von Mercié verglich: „Le problème, cette année, était plus difficile, à cause de la dualité de l'ensemble: le jeune artiste s'en est tiré à merveille. L'équilibre du groupe est aussi juste que le jet en est superbe.“⁹⁶ Der Salonbeobachter der Zeitschrift *L'Illustration* folgte der Einschätzung von Castagnary, indem er ebenfalls der Umsetzung einer schwierigen gestalterischen Aufgabe seine Wertschätzung entgegenbrachte: „Et malgré les difficultés d'un pareil sujet, comme l'ensemble demeure sculptural, comme le style reste pur, comme tous les détails, si heureux cependant et si soignés, disparaissent bien dans l'aspect général d'une si vivante et si fière unité.“⁹⁷ Als Maßstab für eine gelungene Komposition diente in den beiden Beurteilungen die Ausgewogenheit der Darstellung sowie die Verschmelzung einzelner Gestaltungselemente zu einem harmonischen Bildganzen.

In der akademienahen *Gazette des Beaux-Arts* wurden vornehmlich die Anklänge an eine antike Ästhetik belobigt. So hob Louis Gonse das von ihm in der Gewandführung beobachtete Antikenzitat hervor: „[...] la longue tunique qui l'enveloppe en lui donnant le mouvement libre et harmonieux des belles draperies grecques.“⁹⁸ Das Körperbild des jugendlichen Kriegers verglich Gonse voller Bewunderung mit dem eines „éphèbe mourant“⁹⁹.

Darüberhinaus kam Mercié dem Bedürfnis nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten entgegen – Georges Dufour hob die „puissante originalité“¹⁰⁰ der Komposition hervor – wobei nicht gesichert ist, ob hier der verwendete Stilpluralismus gemeint ist oder die Zusammenführung verschiedener ikonographischer Traditionen, die nun thematisiert werden soll.

durch die Figurengruppe *Aeneas und Anchises* inspirieren ließ, sondern bewußt die Nähe zu dem Werk eines französischen Bildhauers suchte, der nationalistische Inhalte formulierte.

⁹⁶Jules Antoine Castagnary, *Salons*, Bd. 2, Paris 1892, S. 129.

⁹⁷Anonym, *Salon de 1874*, S. 403.

⁹⁸Gonse, *Salon de 1874* (3e article), S. 156.

⁹⁹Ebenda, S. 158.

¹⁰⁰Georges Dufour, *Des Beaux-Arts dans la politique*, Paris 1875, S. 220.

3.4 *Ikongraphische Bezüge*

Antonin Mercié montierte seine Bildfindung aus Versatzstücken der antiken Mythologie. Er verlieh der weiblichen Gestalt durch die Flügel und den ihr zu Füßen liegenden Lorbeerzweig Attribute der Nike/Viktoria, die im Altertum als siegbringende Gottheiten verstanden wurden.¹⁰¹ Im Gegensatz zu ihrer römischen Nachfolgerin Viktoria übermittelte die griechische Nike den Sieg sowohl nach einem Konflikt in einer Friedenssituation als auch nach einer kriegerischen Auseinandersetzung. Viktoria hingegen galt den Römern vornehmlich als Göttin des im Krieg errungenen Sieges.¹⁰² Erst in der Darstellungstradition der Viktoria erlangte die Göttin einen personalen Bezug zu einem Sterblichen. Unter Caesar, der Münzen der Viktoria prägen ließ, entwickelte sich die Siegesgöttin zum Mittel politischer Propaganda.¹⁰³

Die Nike¹⁰⁴ war jedoch nur die Botin eines durch eine höhere Gottheit verliehenen Sieges. Häufig wurde sie der Athena zugeordnet und erschien in verkleinerter Form auf der Hand der Kriegsgöttin, deren siegbringende Funktion sie spiegelte.¹⁰⁵ In der Darstellung der geflügelten Göttin der *Gloria victis*-Gruppe verknüpfte Mercié die Attribute der Nike mit denen der Athena. Während das Gewandmotiv der geschlitzten, mit einer Gewandspange verzierten Tunika, die das linke Bein der geflügelten Göttin freigibt, sich sowohl in der Darstellungstradition der Siegesgöttin als auch der Kriegsgöttin wiederfindet,¹⁰⁶ ist das fratzenartige Gesicht auf dem Harnisch (Abb.17)¹⁰⁷ eindeutig der Ikonographie der Athena entlehnt. Als Gorgoneion dem Medusenhaupt mit apotropäischer Wirkung zählt es zu den frühesten gesicherten Attributen der

¹⁰¹Vgl. zur Nike/Viktoria in der Antike: Catharina Graepler, Darstellung und Bedeutung der Victoria in der nachmittelalterlichen Kunst bis zum Ende der Napoleonischen Ära, Diss. Marburg 1995, S. 4-8.

¹⁰²Ebenda, S. 8.

¹⁰³Ebenda, S. 7f.

¹⁰⁴Um den Text nicht unnötig zu komplizieren, werde ich mich im folgenden auf die griechische Benennung der Göttin beschränken.

¹⁰⁵Ebenda S. 4 und Ruprecht Pfeiff, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes, Von der Antike bis zur Französischen Revolution, (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Münster 1990, S. 12.

¹⁰⁶Vgl. z.B. die *Viktoria* betitelte Grafik von Lukas Kilian, die er nach der Vorlage von Johann Rottenhammer im Jahr 1614 fertigte. Diese ist auf dem Umschlag von Graepler 1995 abgebildet. In einem Holzschnitt, der dem ikonographischen Handbuch *Imagini delli dei de gl'Antichi* von Vincenzo Cartari entstammt, das zum ersten Mal im Jahr 1556 in Venedig herausgegeben wurde, ist das Gewandmotiv für Minerva nachweisbar. Vgl. die Abbildung 45 in: Ruprecht 1990.

¹⁰⁷Leider konnte von der Dokumentationsabteilung des Musée du Petit Palais keine Einwilligung für einen Abzug der Detailaufnahme von *Gloria victis*, die den Harnisch zeigt, erwirkt werden. Somit muß hier mit der schlechten Qualität der Photokopie vorlieb genommen werden.

Athena.¹⁰⁸ Bereits auf dem Harnisch antiker Panzerstatuen reichte die Wiedergabe des Gorgoneions aus, um einen Bezug zu Athena herzustellen.¹⁰⁹

Durch das Gorgoneion und den Harnisch verdeutlicht Mercié den wehrhaften Charakter der von ihm ins Bild gebrachten weiblichen Gestalt. Auch die Eule am linken Rand der Plinthe, die entsprechend ihrer Bedeutungstradition als Sinnbild der Klugheit zu verstehen ist, gehört zu den Darstellungselementen der Athena.¹¹⁰ Die Eule verweist auf Athena als Göttin des weisen Kriegsentscheids, der der martialische Kampf fremd ist. Mercié verwendete den Vogel als Teilmotiv der Bildaussage. Er maß ihm keinen größeren Stellenwert bei, da er dem Blick der betrachtenden Person nur schwer zugänglich ist und die rechte Partie des Eulenkopfes in der Vorderansicht durch den Faltenwurf des Gewandes verdeckt wird. In den von mir gesichteten Salonkritiken fand die Eule dementsprechend keine Erwähnung.

Die Beobachter der Salonausstellung erkannten hingegen in der geflügelten Göttin eine Allegorie der *Patrie*, was zum einen auf das unterschiedliche Alter von männlicher und weiblicher Gestalt zurückzuführen ist und zum anderen aus der betonten Sinnlichkeit des Körperbildes der Göttin abgelesen wurde. Der Kommentator des *Magasin Pittoresque* sprach von der „tendresse maternelle“¹¹¹ der weiblichen Gestalt, wobei er den Jüngling in ihren Armen als „un de ses enfants bien-aimés“¹¹² verstand. Wenige Zeilen später folgt die Begründung und die daraus abgeleitete Schlußfolgerung: „L’émotion que trahissent ses traits la transforme pour nous; ce n’est plus seulement la déesse de la Gloire, c’est l’ange même de la Patrie.“¹¹³ Ein, der Skulptur gewidmetes, Gedicht, folgte dem gleichen Interpretationsstrang, wonach die Assoziation der weiblichen Gestalt als Mutterfigur mit ihrer Deutung als Allegorie Frankreichs verbunden wurde. Desains verweist zudem auf die ‘persönliche Anteilnahme’ der Göttin, die sich in der Art der Hinwendung zum Sterbenden ausdrückt: „Près de lui [des Jünglings,

¹⁰⁸Vgl. Anne Ley, Athena, E. Ikonographie, in: Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart und Weimar 1997, Bd. 2, Spalte 166.

¹⁰⁹Vgl. Rupprecht 1990, S. 35ff.

¹¹⁰Das Verständnis der Eule als Attribut der Minerva und als Zeichen der Weisheit zieht sich mit Unterbrechungen im Mittelalter von der Antike bis zur Neuzeit. Im 19. Jahrhundert diente sie als Signet wissenschaftlicher Einrichtungen. Vgl. ausführlich Heinrich Schwarz u. Volker Plagemann, Eule, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte Bd. VI, München 1973, Spalte 267-322.

¹¹¹Anonym, Gloire aux vaincus! in: *Magasin pittoresque*, Bd. 27, 1875, S. 210.

¹¹²Ebenda.

¹¹³Ebenda.

S.M.] la Patrie accourt, elle l'absout / De ses bras maternels elle soutient son buste“¹¹⁴.

Als zentrales Bildmotiv wählte Antonin Mercié die Erhebung des sterbenden Kriegers „dans les régions divines de l'immortalité“¹¹⁵, wie es Dufour formulierte. Die siegbringende Funktion der Nike wird somit gesteigert durch die Apotheose des sterbenden Kriegers, dessen Versetzung unter die Götter jedoch noch bevorsteht. So äußerte ein Kommentator des *Magasin Pittoresque* zu *Gloria victis*: „La déesse de la Gloire, [...] elle touche un instant la terre, au moment même où le guerrier tombe sous sa dernière blessure, et d'un geste magnifique elle le saisit et l'emporte au ciel, vers l'immortalité.“¹¹⁶ Warner beschreibt anhand von Nike-Darstellungen den Augenblick, in dem der Kontakt zwischen göttlichem Wesen und dem Menschen hergestellt wird, als ein Einbrechen in das Zeitkontinuum.¹¹⁷ Eine günstige Fügung zeichne sich in diesem Augenblick ab, die einen Wendepunkt bewirke und die Zukunft in einem anderen Licht erscheinen lasse. Desains beendet sein Gedicht auf *Gloria victis* mit den folgenden Versen: „La France porte au ciel son héros abattu;/ La destinée eut beau lui refuser la palme; /L'espoir en l'avenir brille sur son front calme.“¹¹⁸ Das Einschreiten überirdischer Kräfte soll neue Hoffnung wecken, wobei zugleich eine Distanz zu dem geschehenen Leid gesucht wird. Nach der zeitgenössischen Interpretation von Dufour hält die geflügelte Göttin den besiegten Krieger in den Armen „et l'emportant d'un vol audacieux, au-dessus des misères de ce monde [...]“¹¹⁹

Die Kombination von einer Nike mit einem sterbenden Krieger, die in der *Gloria victis*-Gruppe gezeigt ist, fand in der englischen Sepulkralskulptur ab Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine weite Verbreitung. Auf zahlreichen Grabdenkmälern, die in den Londoner Kirchen Westminster Abbey und St. Paul's Cathedral errichtet wurden, erscheint die Nike zusammen mit einem Soldaten aus dem Offiziersstand.¹²⁰ Beispielhaft sei das für den Captain George Blagdon Westcott von dem Bildhauer Thomas Banks in den Jahren 1802-1805 entwickelte

¹¹⁴Pierre Desains, Poésie, Le Salon en sonnets, in: L'Artiste, Histoire de l'art contemporain, Bd. 2, 1875, S. 137.

¹¹⁵Dufour 1875, S. 220.

¹¹⁶Anonym, Gloire aux vaincus! 1875, S. 210.

¹¹⁷Warner 1989, S. 194f.

¹¹⁸Desains 1875, S. 137.

¹¹⁹Dufour 1875, S. 220.

Monument genannt (Abb.18). Hier ist die Nike im Moment der Verleihung des Lorbeerkranzes an den sterbenden Westcott geschildert. Gemeinsamkeiten zu *Gloria victis* ergeben sich in der Darstellung des männlichen Körpers, die geprägt ist durch das Wechselspiel von rechtsseitiger Anspannung und linksseitiger Erschlaffung. Dies entspricht seitenverkehrt dem bereits beschriebenen Bewegungsmotiv des Jünglings in der *Gloria victis*-Gruppe. Auch der direkte körperliche Kontakt zwischen göttlichem Wesen und irdischem Geschöpf ist bereits in dem Grabmonument von Banks angelegt.

Als neuartig an dieser Skulpturengruppe sowie auch an den zeitgleichen Werken anderer englischer Bildhauer ist die Loslösung der Nike aus der Sphäre des Herrscherporträts zu bezeichnen, dem sie über Jahrhunderte hinweg vorbehalten blieb.¹²¹ Im Vergleich zu den skulpturalen Neuschöpfungen der Engländer ging Mercié noch einen Schritt weiter, indem er die Darstellung des namenlosen Kriegers, dem jedwede militärische Auszeichnung fehlt, mit der ihn tragenden Nike verband. Wichtig erscheint die Auflösung einer überlieferten Ikonographie und die mit ihr einhergehende Bewußtseinswandlung, die dem namenlosen Krieger einen neuen Stellenwert in der Skulptur einräumt. Mercié ließ somit dem 'einfachen Soldaten' eine für ihn außergewöhnliche Würdeformel zukommen.¹²²

Die in der *Gloria victis*-Gruppe formulierte Erhebung des 'einfachen Soldaten' unter die Götter stellt jedoch nicht den Anfang einer ikonographischen Reihe dar. Bereits 1857 konzipierte der deutsche Bildhauer August Wredow für die Berliner Schloßbrücke eine Skulpturengruppe, die in der Motivwahl *Gloria*

¹²⁰Vgl. Graepler 1995, S. 226-231. Auch die Entwurfskizze für das Grabmal eines russischen Grafen von Bertel Thorvaldsen, die ca. 1815 entstand, ist diesem ikonographischen Topos zuzuordnen. S. ebenda Abb. 401.

¹²¹Vgl. ebenda S. 226 und Jürgen Birkedal Hartmann: Antike Motive bei Thorvaldsen, Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, bearbeitet u. hg. von Klaus Parlasca. Tübingen 1979, S. 159.

¹²²Die Aufwertung des 'einfachen Soldaten' muß im Zusammenhang einer Entwicklung der Denkmalskulptur, insbesondere in den republikanischen Phasen des 19. Jahrhunderts gesehen werden. Maurice Agulhon, Die »Denkmalsmanie« und die Geschichtswissenschaft, in: Ders.: Der vagabundierende Blick, Für ein Verständnis politischer Geschichtsschreibung, (Paris 1988), Frankfurt a.M. 1995. S. 51-99, beschreibt dieses Phänomen als sogenannte Demokratisierung, wonach der Kreis der denkmalswürdigen Personen sich von den aristokratischen Kreisen zuerst auf das gehobene Militär und dann auf den 'einfachen Soldaten' ausweitete. Albert Boime, The Third Republic, in: Ders., Hollow Icons: the politics of sculpture in nineteenth-century France, Kent, Ohio 1987, S. 88-112, schränkt den Begriff der Demokratisierung ein, da er herausstellt, daß nur die renommierte Einzelpersonlichkeit in ihrer Individualität dargestellt und namentlich erwähnt wurde. Zudem weist er daraufhin, daß nur die männliche Prominenz vertreten war, während Frauen zumeist nur als Allegorie Eingang in die Denkmalskulptur fanden. Der m.E. als positiv zu wertende kritische Ansatz von Boime wird von Sergiusz Michalski, Democratic 'Statuomanie' in Paris, in: ders.: Public Monuments, Art in Political Bondage 1870-1997, London 1998, S. 13-56, wieder aufgegeben. Auf S. 30 spricht Michalski ohne Einschränkung von einem „most praiseworthy democratic view“ in bezug auf ein Kriegerdenkmal, auf dem ein Soldat niedrigen Ranges dargestellt ist.

victis nahe steht. Wredows *Nike trägt den gefallenen Krieger in den Olymp* (Abb.19) ist Teil eines Skulpturenprogramms, das der Verherrlichung der in den Befreiungskriegen errungenen Siege dienen sollte.¹²³ Wredows Figuren sind weniger aufeinander bezogen, denn die Nike umfaßt den Krieger nur mit ihrem linken Arm, während sie mit ihrem rechten einen Palmzweig gen Himmel führt. Zudem ist in der Schloßbrückengruppe die Erschlaffung des Kriegers durch die Überstreckung des männlichen Körpers und den herabhängenden Arm stärker akzentuiert. Übereinstimmungen zeigen sich über das zentrale Bildmotiv hinaus in der Gegenüberstellung von einer weiblichen Gewandfigur und einem männlichen Akt.

Der unbedeckte Jüngling in der *Gloria victis*-Gruppe ist in idealer oder heroischer Nacktheit gezeigt, womit „eine seit der Renaissance geläufige künstlerische Konvention“¹²⁴ gemeint ist, „einen Menschen gegen die Realität nackt darzustellen, um ihn der Alltagssphäre zu entrücken.“¹²⁵ Dieser Brauch, angewandt auf den sterbenden Krieger, kann als Teil einer allegorischen Bildsprache betrachtet werden, durch die dem Dargestellten – in Anlehnung an eine angeblich antike Tradition – eine verherrlichende Inszenierung gewidmet wird.¹²⁶ Indem die Kleidung als möglicher Indikator einer sozialen Herkunft fehlt und auch das Gesicht keine charakteristischen Züge einer historischen Persönlichkeit trägt, bleibt der Jüngling – über das durch die Blankwaffe angezeigte Verständnis als Krieger hinaus – unbestimmbar. Faßt man den Titel der Skulptur in seiner beschreibenden Funktion auf, so steht der Krieger im Sinne

¹²³Vgl. ausführlich: Peter Springer, Schinkels Schloßbrücke in Berlin, Zweckbau und Monument, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1981, S. 52ff. Vgl. auch die weiteren Skulpturengruppen der Schloßbrücke, die sich jeweils entweder aus einer Nike oder einer Athena mit einem Krieger zusammensetzen: Ebenda, Abb. 72-79.

¹²⁴Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 48, 1985, S. 1.

¹²⁵Ebenda.

¹²⁶Nach Nikolaus Himmelmann beschäftigte man sich in der Kunsttheorie und Kunstpraxis des 19. Jahrhunderts ausgiebig mit diesem Phänomen. Der französische Theoretiker Quatremère de Quincy verwies in seinen Schriften mehrmals auf den allegorischen Charakter der idealen Nacktheit. Als Beispiel für die verherrlichende Bedeutung der unbedeckten Darstellung nennt Himmelmann den *Denker* von Auguste Rodin. Im Bereich des antiken Schlachtenbildes erwähnt er zwei Werke, die seine These unterstützen, daß die Vorstellung von einer heroischen Nacktheit neuzeitlichen Ursprungs ist, da in den antiken Vorbildern z.B. gleichrangige Krieger mal bekleidet und mal unbedeckte gezeigt sind. Als problematisch an dem Aufsatz von Himmelmann erscheint, daß er die Äußerungen der von ihm angeführten Theoretiker (für das 19. Jahrhundert geht er neben Quatremère auch auf Goethe ein) nicht mit Zitaten belegt. Vgl. ebenda, S. 1-5. Auch bleibt nach der Lektüre der Ausführungen von Himmelmann die Frage nach den unterschiedlichen Konnotationen der Begriffe „ideale Nacktheit“ und „heroische Nacktheit“ nur unbefriedigend beantwortet. Die auf S. 26 getroffene Definition, nach der „heroisch“ stärker den moralischen und „ideal“ hauptsächlich den ästhetischen Aspekt beschreibt, läßt sich nur mittelbar an den zuvor getroffenen Aussagen festmachen.

einer Synekdoche als einzelner für die Gesamtheit der Besiegten. Auf welche imaginäre Einheit hier bezug genommen wird, ob es sich um das französische Volk oder allein die französische Armee handelt, obliegt dem jeweiligen exegetischen Kontext.

Nur die Darstellung des noch lebenden Kriegers, dessen Fortexistenz durch die Apotheose in Aussicht gestellt wird, macht eine Glorifizierung möglich. Der Tod hingegen wird aus der Darstellung ausgeblendet, da auch eine Verklärung ihn nicht als ruhmreich erscheinen läßt.¹²⁷

Durch die Apotheose des sterbenden Kriegers wird dem von ihm bestrittenen Kampf ein sakraler Charakter zugeschrieben. Die harmonisch aufeinander abgestimmten Bewegungen der beiden Figuren der *Gloria victis*-Gruppe suggerieren ein Einvernehmen zwischen den Handlungen des Jünglings und den Bestrebungen des göttlichen Wesens.¹²⁸ Überträgt man dies auf den geschichtlichen Kontext des Krieges von 1870/71, legitimiert das Einschreiten göttlicher Kräfte die französische Kriegspolitik, wobei nicht mehr nach den Ursachen und Folgen des Krieges gefragt wird.¹²⁹ Die Verantwortung für das Geschehene wird in göttliche Hände übereignet, wodurch eine Auseinandersetzung mit den unliebsamen Erfahrungen vermieden wird. Die Unbestimmtheit der Darstellung des sterbenden Kriegers als auch die antikisierende Gestalt der Göttin zeugen zudem für die Verherrlichung einer militärischen Tradition, die über den konkreten geschichtlichen Kontext hinaus reicht.

Da die Franzosen den Deutschen im Winter 1870/71 unterlagen, konnte nicht der Sieg für die Berechtigung des Krieges vereinnahmt werden. Statt dessen scheinen die mit dem Krieg verbundenen Ziele überhöht zu werden. Daß das prioritäre Anliegen der Franzosen nach der Niederlage bei Sedan die Verteidigung des eigenen Landes und insbesondere der Hauptstadt Paris war, wurde bereits

¹²⁷Vgl. Annette Becker, *Monuments aux morts après la Guerre de sécession et la Guerre de 1870-71: un legs de la guerre nationale?* in: *Guerres mondiales et conflits contemporains*, Jg. 42, 1992, Bd. 167, S. 28, die zusammenfassend zu den Kriegerdenkmälern äußert: „Et comme on ne peut glorifier ni exalter la mort - quelle que soit sa cause, elle est toujours intolérable - les monuments choisissent de la nier: les soldats vivent toujours. Le bronze est leur résurrection.“

¹²⁸Vgl. die politische Interpretation der Skulpturen der Berliner Schloßbrücke in: Springer 1981, S. 89.

¹²⁹Vgl. die Einleitung des Kapitels „Überhöhung des Krieges zu einer göttlichen Kraft“ in: Holsten 1976, S. 34.

herausgestellt.¹³⁰ Welche sittlichen Werte mit der Abwehr der Invasoren verbunden wurden, ist im Verlauf der folgenden Ausführungen zu klären.

3.5 Zeitbezug

Horst W. Janson sieht in der modernen Form der Waffe des Jünglings (Abb.10) das einzige Detail in der Figurenkomposition, durch das ein Bezug zu dem gerade zurückliegenden deutsch-französischen Krieg hergestellt wird.¹³¹ Er erkennt in der Waffe einen Säbel, da jedoch keine Krümmung der Klinge auszumachen ist, scheint es angebracht, der Interpretation der Zeitgenossen von Mercié zu folgen, wonach es sich um einen Degen handelt.¹³² Mit Hilfe des Waffenhandbuches von Wagner kann eine erste zeitliche Einordnung des Degens vorgenommen werden.¹³³ In Wagners chronologisch angelegter Darstellung ist für die französische Armee erstmalig eine Blankwaffe mit Faustriemen (Abb.20) in der Mitte des 18. Jahrhunderts übermittelt, die eine ähnliche Gestaltung des Griffgefäßes sowie ein in einer Windung auslaufendes Stichblatt aufweist. Anhand zweier Postkarten aus dem Musée de l'Armée in Paris (Abb.21-22) kann nachgewiesen werden, daß der Faustriemen sowie das an der Bügelschraube stegartig ansetzende Griffgefäß, das sich dann in mehrere Stränge spaltet, der üblichen Form des Griffs einer Blankwaffe der französischen Landstreitkräfte im deutsch-französischen Krieg entspricht. Somit ist der Behauptung von Janson, betreffend den Zeitbezug der Waffe, zuzustimmen. Durch die veristische Wiedergabe des Degens als einziges zeitgenössisches Attribut wird der Waffe eine besondere Bedeutung verliehen.

In der militärischen Strategie des deutsch-französischen Krieges ist die Rolle der Blankwaffen jedoch als gering zu bezeichnen. Schon Napoleon I. erkannte: „C'est par le feu et non par le choc que se décident aujourd'hui les batailles.“¹³⁴ An

¹³⁰Vgl. S. 10.

¹³¹Janson 1985, S. 191.

¹³²Vgl. Desains 1875, S. 137: „Il serre le tonçon palpitant d'une épée.“ u. Anonym, Gloire aux vaincus! 1875, S. 210: „...un tronçon d'épée...“ etc. Der französische Begriff „épée“ wird sowohl für ein Schwert als auch für einen Degen verwendet. Da die für ein Schwert notwendige Parierstange fehlt, kann davon ausgegangen werden, daß hier ein Degen gemeint ist. Vgl. Eduard Wagner, Hieb- und Stichwaffen, übersetzt aus dem Tschechischen von Charlotte und Ferdinand Kirchner, Prag 1966, S. 19.

¹³³Wagner 1966.

¹³⁴Napoléon, Correspondance, tome XXXII, o.S. Zitiert nach Alain Ehrenberg, Le corps militaire, Politique et pédagogie en démocratie, Paris 1983, S. 99.

späterer Stelle fügte er hinzu, „c'est avec le canon qu'on fait la guerre.“¹³⁵ Die Pariser Weltausstellung von 1867 demonstrierte die Neuerungen in der Waffentechnik: Der Erfindung des Zündnadelgewehres durch den Deutschen Johann Nikolaus von Dreyse im Jahr 1827 folgte in Frankreich im Jahr 1858 die Entwicklung des Chassepot, mit dem bis zu sechs Schüsse in der Minute abgegeben werden konnten. Während die Franzosen im Bereich der Artillerie über eine Anzahl von 924 Kanonen älteren Datums verfügten, standen auf deutscher Seite 2022 der erst seit 1866 von Krupp hergestellten Kanonen zum Einsatz bereit, die eine Reichweite bis zu 3800 m besaßen.¹³⁶

Die Gewalt der Feuerwaffen ist jedoch aus der Darstellung ausgeblendet. Der unversehrte Körper des sterbenden Soldaten, der zu einer heldenhaften Pose aufgerichtet ist, wird dem Tod auf dem Schlachtfeld nicht gerecht. Die Stoßkraft der Kanonen zerstückelte die Körper und ließ die Greuel des Krieges offensichtlich werden. Der Kunstkritiker Jules Claretie beschrieb das von ihm beobachtete Kriegsgeschehen: „Ein Eindruck, den man niemals wird wiedergeben können, ist der der entstellten Leichen, der Verletzten ohne Arme und ohne Beine, dieser Art anatomischen Museums. Niemals, glaube ich, könnte man es sich erlauben, das dem Publikum zu zeigen.“¹³⁷ Die verkrüppelten Toten, die die neue Waffentechnik zurückließ, entzogen sich einer Sinnstiftung des Krieges. Der in der Form einer Materialschlacht geführte Krieg konnte nicht mit den ideellen Werten verbunden werden, die dem Kampf mit dem Degen zugeschrieben wurden.

Robert Nye hat herausgestellt, daß dem Degen im Zusammenhang eines in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich geführten Diskurses über den männlichen Ehrbegriff eine besondere Bedeutung zukam.¹³⁸ Kurz nach dem deutsch-französischen Krieg wurde in Frankreich eine steigende Anzahl von Fechthallen eröffnet, in denen Männer der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten miteinander kämpften. Das Fechten galt als Möglichkeit, Standesunterschiede zu überbrücken, um nur noch die jeweilige Geschicklichkeit

¹³⁵Ebenda.

¹³⁶Vgl. Werner Hofmann, Gespräch, Gegensatz und Entfremdung - Deutsche und Franzosen suchen ihre Identität, in: Courbet und Deutschland. Ausst.-Kat. der Hamburger Kunsthalle und des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt, hg. von dems. Köln 1978, S. 123f. u. Garret 1998, S. 32-34.

¹³⁷Jules Claretie, Eduard Detaille, in: L'Art et les artistes français contemporains, Paris 1876, o. S. Zitiert nach François Robichon, Der Krieg von 1870/71 und die französische Militärmalerei, aus dem Französischen von Peter Geble, in: Dominik Bartmann (Hg.): Anton von Werner, Geschichte in Bildern, München 1993, S. 67.

in der Ausübung des Sports zu beurteilen.¹³⁹ Der durch eine aristokratische Tradition überlieferte Degenkampf wurde in die republikanische Gesellschaftsform transponiert und als ein positiver Wert der eigenen nationalen Vergangenheit interpretiert. Es wurden mit dem Fechten sowohl die vormaligen militärischen Ehren Frankreichs als auch die zivilisatorischen Kräfte des eigenen Landes beschworen.¹⁴⁰ Der Kampf mit der gezogenen Waffe wurde als eine Art Charakterschule aufgefaßt, in der es weniger auf die körperlichen Kräfte als auf die mentale Selbstbeherrschung ankam.¹⁴¹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Degen in der *Gloria victis*-Gruppe sich nicht als Tribut an eine realistische Schilderung des Krieges versteht, da es der Wirklichkeit einer fortschreitenden Technisierung des Krieges widerspricht. Die Waffe eignete sich hingegen, dazu, die moralischen Qualitäten der französischen Soldaten herauszustellen, wobei der Heldenmut des in Bronze gegossenen Kriegers an seiner bis in den Tod reichenden Kampfbereitschaft abgelesen werden konnte. Anhand der nun einsetzenden – in groben Zügen skizzierten – Begriffsgeschichte der Worte *Gloria victis* soll sich der Bedeutung des Skulpturentitels genähert werden.

3.6 *Gloria victis* versus *Vae victis*

Als Charles Yriarte in seiner Salonkritik aus dem Jahr 1876 rückblickend auf den Erfolg von *Gloria victis* einging, unterlief ihm ein Fehler. Er gab der Skulptur einen falschen Titel: “M. Mercié, qui avait eu un triomphe avec le *Vae Victis* [...]”¹⁴² Ursache für diese Verwechslung mag die von Georges Dufour im Jahr 1875 beschriebene Herleitung des Titels sein: „*Gloria victis!* c’est le renversement de la formule haineuse et barbare: *Vae victis!*“¹⁴³ Die lateinische Benennung der Skulptur wurde von den beiden Salonkritikern in die Nähe gerückt zu dem

¹³⁸Vgl. ausführlich Robert A. Nye, *Masculinity and Male Codes of Honour in Modern France*, New York und Oxford 1993, S. 149-171.

¹³⁹Ebenda S. 160 u.166.

¹⁴⁰Ebenda S. 150.

¹⁴¹Ebenda S. 162f.

¹⁴²Yriarte 1876, S. 123.

¹⁴³Dufour 1875, S. 220. In dem der Skulptur gewidmeten Lexikonartikel, der jedoch erst am Ende des Jahrhunderts erschienen ist, heißt es: „Le titre de ce groupe est une noble et fière réponse au féroce *Vae victis!* (Malheur aux vaincus!) de la civilisation antique.“ Vgl. Stichwort: „*Gloria victis!*“, in: *Nouveau Larousse illustré, Dictionnaire universel encyclopédique*, hg. von Claude Augé, 7 Bde, Paris 1898-1901, Bd. 4, S. 867.

angeblichen Ausruf des Gallierkönigs Brennus nach seinem Sieg über die Römer im Jahr 387 v.u.Z.¹⁴⁴

Der Ausruf *Vae victis!* sowie die zugrundeliegende Schriftquelle waren, als *Gloria victis* im Salon von 1874 gezeigt wurde, der französischen Bevölkerung – nach den Worten des Kunstkritikers Henri Jouin – bekannt: „[...] le Brennus historique s'impose à toutes les mémoires par son cri fameux *Vae victis!* Tite-Live et Polybe ont raconté la scène émouvante [...]“¹⁴⁵ Der römische Geschichtsschreiber Livius überlieferte die Verhandlungen, die der Belagerung Roms durch die Gallier ein Ende setzen sollten und in dem Ausruf von Brennus kulminierten:

„Daraufhin wurde die Sache zwischen dem Militärtribunen Q. Sulpicius und Brennus, dem Häuptling der Gallier, in einer Unterredung zum Abschluß gebracht, und 1000 Pfund Gold wurden als Lösegeld für das Volk vereinbart, das später einmal über die Völkerschaften herrschen sollte. Zu der an sich schon höchst schimpflichen Sache kam noch eine besondere Schmach hinzu: Die Gallier brachten falsche Gewichte heran, und als der Tribun sie zurückwies, legte der unverschämte Gallier noch sein Schwert zu den Gewichten, und man mußte das für die Römer unerträgliche Wort hören: 'Wehe den Besiegten!'“¹⁴⁶

Maßgeblich für die Bedeutung des Zitats ist zum einen die Erniedrigung eines besiegten Kriegsgegners, die durch den Fluch *Vae victis!* zum Ausdruck gebracht wird. Zum anderen ist für die Auslegung der Textstelle der Gegensatz zwischen einem barbarischen Volk und einer zivilisierten Nation entscheidend. Dieser Gegensatz wird deutlich in der Charakterisierung der Antipoden: Die Römer werden als das Volk, „das später einmal über die Völkerschaften herrschen sollte“ beschrieben. Die Gallier hingegen werden von Livius als Betrüger herausgestellt, die die Schwäche des Kriegsgegners ausnutzten, um ihn zu demütigen. In der Geschichtsauffassung im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entspricht die dargestellte Lasterhaftigkeit der Gallier einer Vorstellung von den frühen gallischen Vorfahren. Alice Gerard hat anhand einer Analyse der Geschichtsbücher der weiterführenden Schulen in Frankreich herausgearbeitet,

¹⁴⁴Vgl. Wolfgang Spickermann, Brennus, in: Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik u. Helmut Schneider, Bd. 2, Stuttgart und Weimar 1996, Spalte 766.

¹⁴⁵Jouin machte auf den Bekanntheitsgrad des überlieferten Zitats im Zusammenhang seiner Kritik an dem von dem Bildhauer François Michel-Pascal im selben Salon ausgestellten *Brennus apporte la vigne dans les gaules* aufmerksam. Vgl. Henry Jouin, La sculpture au Salon de 1874, Paris 1875, S. 65. Bei dem Verweis auf Polybios handelt es sich allerdings um einen Irrtum, da der griechische Geschichtsschreiber weder Brennus noch einen dem *Vae victis!* gleichzusetzenden Ausruf erwähnte. Vgl. Polybios I, 6. Dies entspricht in: Polybios, Geschichte, Gesamtausgabe in zwei Bänden, Eingeleitet und übertragen von Hans Drexler, hg. von Walter Rüegg, Bd. 1, Zürich 1961, S. 7.

daß die mit der Niederlage von Vercingetorix im Jahr 52 v.u.Z. einhergehende römische Herrschaft über Gallien vorherrschend als Ausgangspunkt der französischen Zivilisation betrachtet wurde.¹⁴⁷ Die Gallier wurden von den Schulbuchautoren als Urvolk verstanden, das seine zivilisatorische Reife erst durch den Einfluß der römischen Kultur erlangte. Im Rahmen dieses Geschichtsbildes sind die von Brennus angeführten Gallier als barbarisches Volk zu verstehen, das sich als siegreich über die den Fortschritt der Zivilisation bringenden Römer erwies.

Während des Krieges von 1870/71 formulierten französische Kriegskommentatoren eine Umkehrung des antiken *Vae victis!* in Form des Ausrufs *Vae victoribus!*, der sich in der zeitgenössischen Presse zu einem Topos entwickelte.¹⁴⁸ In welcher Weise das Gegensatzpaar von Zivilisation und Barbarei bestimmend für die Neuformulierung des *Vae victis!* wurde, kann anhand zweier Textbeispiele aufgezeigt werden. Der Kunstkritiker und Schriftsteller Jules Claretie verwendete in einem Artikel der Zeitschrift *L'Illustration*, der nach den ersten militärischen Niederlagen Frankreichs erschien, den Ausruf *Vae victoribus!* im Rahmen einer Stilisierung des deutschen Kriegsgegners:

„Vae victoribus, dit-il à la Prusse. Vae victoribus! La gloire est mauvaise conseillère, et les nations glissent dans le sang. La Rome des Césars disait vae victis, et ne sentait pas qu'elle se frappait elle-même [...] Malheur aux vainqueurs! dirons nous aussi. Le vertige les entraîne, la fièvre les exalte, leur patriotisme exaspéré et faussé les emporte, l'orgueil les grise et les secoue, et ils viennent jusqu'auprès de la ville immense [...]“¹⁴⁹

Das Bild von einem barbarischen Volk übertrug Claretie auf die Deutschen. Er beschrieb sie als durch ihr unechtes Nationalgefühl triebhaft agierend. Die Metapher der „ville immense“ ist vor dem geschichtlichen Hintergrund des deutsch-französischen Krieges als eine Überhöhung der Stadt Paris zu interpretieren. In Anlehnung an die literarische Überlieferung ergibt sich zudem

¹⁴⁶Livius 5, 48, 9. Zitiert nach: Livius, Römische Geschichte, Lateinisch und deutsch, hg. und übersetzt von Hans Jürgen Hillen, Buch IV-VI, München und Zürich 1991, S. 267.

¹⁴⁷Alice Gérard, La vision de la défaite gauloise dans l'enseignement secondaire (particulièrement entre 1870 et 1914), in: Viallaneix, Paul u. Jean Ehrard (Hg.): Nos ancêtres les Gaulois. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1982, S. 359-365. Die Anzahl der Historiker, die die Eroberung Galliens durch die Römer kritischer bewerteten und insbesondere dem „unabhängigen Gallien“ Sympathien entgegenbrachten, minimierte sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Pomian Krzysztof, Francs et Gaulois, in: Nora, Pierre (Hg.): Les lieux de mémoire, Bd. 2, Paris 1997, S. 2282.

¹⁴⁸Vgl. Jeismann 1992, S. 235-240.

¹⁴⁹Jules Claretie, En campagne, in: *L'Illustration*, Jg. 28, 1870, Bd. 56, Samedi 3 septembre 1870, S. 183. Gefunden bei Jeismann 1992, S. 236. Clareties Ausführungen verstehen sich als eine

eine Anspielung auf das antike Rom. Einer zeitüblichen Vorstellung folgend, verkörperte Paris das Erbe der römischen Kultur und wurde als Rom des 19. Jahrhunderts betrachtet.¹⁵⁰ Hierdurch wurde zum einen ein antideutscher Nationalismus genährt, da sich die Verbindung zum antiken Rom in Abgrenzung zu den Germanen verstand, und zum anderen Paris zum Träger der Zivilisation in der Nachfolge Roms erhoben.¹⁵¹

Der Autor des Artikels, der kurze Zeit nach der Kapitulation von Paris in der Zeitschrift *Le Charivari* veröffentlicht wurde, begründete die Worte *Malheur au vainqueur!* mit der Grausamkeit, die er den Preußen zuschrieb:

„D’un côté la France. La France, dont la défaite met la civilisation en deuil, [...] la France qui s’est honorée par son héroïsme dans le revers. De l’autre côté la Prusse. La Prusse, dont le triomphe fait rebrousser chemin au progrès, [...] la Prusse qui a souillée ses triomphes du sang des femmes, des enfants, des vieillards! Non, ce n’est pas: Malheur au vaincu, qu’il faut dire, c’est: Malheur au vainqueur!“¹⁵²

Wie bereits beim ersten Textbeispiel wird der barbarische Charakter der Preußen hervorgehoben. Den Franzosen wird hingegen bescheinigt, daß sie trotz der verlorenen Schlachten einen heldenhaften Kampf führten. Die Niederlage Frankreichs wird hier als Bedrohung der Zivilisation interpretiert, für die den Preußen die Verantwortung auferlegt wird. Mit der „civilisation en deuil“ scheint nicht allein die Zivilisation in Frankreich gemeint zu sein. Der Begriff weist über den nationalen Kontext hinaus, wodurch Frankreich zum Vertreter sittlicher Werte schlechthin erklärt wird. Dies entspricht einem Topos, der sprachlich daran festzumachen ist, daß in der zeitgenössischen Literatur immer nur von *civilisation* und nicht *civilisation française* die Rede ist.¹⁵³

Reaktion auf einen Artikel der im August 1870 in der *Wiener Neuen Freien Presse* erschien. Hieraus resultiert die Unterscheidung zwischen „dit-il“ und „dirons-nous“.

¹⁵⁰Vgl. die an die Deutschen gerichtete Rede von Victor Hugo vom 9. September 1870, in der er Paris in eine Reihe stellte mit den antiken Städten Athen und Rom: „Paris est la ville des villes. Paris est la ville des hommes. Il y a eu Athènes, il y a eu Rome, et il y a Paris.“ Am 17. September 1870 äußerte Victor Hugo: „La France a ce privilège qu’a eu jadis la Grèce, qu’a eu jadis Rome, que son péril va marquer l’été de la civilisation.“ Zitiert nach Hannelore Hilgers-Schell und Helga Pust, *Culture und civilisation im Französischen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: Johann Knobloch u.a (Hg.), *Europäische Schlüsselbegriffe, (Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien, Bd. III: Kultur und Zivilisation)*, München 1967, S. 23.

¹⁵¹Vgl. Gérard 1982, S. 362 und Pomian Krzysztof, *Francs et Gaulois*, in: Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Bd. 2, Paris 1997, S. 2281f.

¹⁵²Vainqueur et Vaincu, in: *Le Charivari*, 29.1.1871. Zitiert nach Jeismann 1992, S. 239.

¹⁵³Vgl. zum „Universalismus der französischen Zivilisationsidee“ Hilgers-Schell / Pust 1967, S. 20f. und Jeismann 1992, S. 191.

3.7 *Gloria victis* – Ruhm den Besiegten

Mercié formulierte den Titel seiner Skulptur im Gegensatz zu dem antiken Motto *Vae victis!* und dem *Vae victoribus!* seiner Zeitgenossen nicht als Exklamation, da er kein Ausrufezeichen nach den Worten *Gloria victis* setzte. In der Mehrzahl der Salonkritiken wurde das Ausbleiben der Interpunktion nicht beachtet, was den Kommentator der Zeitschrift *L'Illustration* zu einer Fehleinschätzung der Mimik der weiblichen Gestalt verleitete: „Gloire aux vaincus! s'écrie l'ange aux ailes déployées [...]“¹⁵⁴ Der geschlossene Mund der weiblichen Gestalt widerspricht einer derartigen Interpretation.

Die Exklamation drückt durch die für sie charakteristische Intonation emotionale Bewegtheit aus. Durch die subjektive Form der Aussage wird ein Sprechakt suggeriert, der auf eine Person oder Personengruppe zurückzuführen ist.¹⁵⁵ Dementsprechend entstammt das *Vae victis!* nach Livius der wörtlichen Rede des Gallierkönigs Brennus. Die Worte *Gloria victis* verstehen sich hingegen als losgelöst von einer sprechenden Person, wodurch sich die mit ihnen verbundene Botschaft als weniger angreifbar erweist und Allgemeingültigkeit beansprucht.

Mercié wandelte die ursprüngliche Drohung *Vae victis!*, mit der die Demütigung der besiegten Römer ihren Höhepunkt erreichte, in einen Zuspruch an das Frankreich nach der Niederlage im Krieg von 1870/71 um, das er mit den Worten *Gloria victis* verherrlichte. Die Erklärung für die auszeichnende Wertschätzung des Kriegsverlierers Frankreich läßt sich anhand der aufgezeigten Verwendung des *Vae victoribus!* ermitteln. Nicht die militärische Schlagkraft, sondern moralische Werte wurden als Kriterium herangezogen, um die Frage zu entscheiden, wem Ehre und wem Schmach gebührt. Um die sittliche Höherentwicklung Frankreichs im Vergleich zu Preußen zu begründen, wurde die Tapferkeit des französischen Soldaten beschworen und von dem als grausam und brutal ausgelegten gegnerischen Militär abgesetzt. Über den konkreten Kriegsbezug hinaus wurde eine nationale Selbstdarstellung konstruiert, derzufolge man Frankreich in der Nachfolge Roms als Hort der Zivilisation ansah.

Daß der Zivilisationsgedanke mit der Skulptur verbunden wurde, kann an der Salonkritik von Jules Castagnary abgelesen werden. Er interpretierte den sterbenden Krieger der *Gloria victis*-Gruppe als „combattant de l'éternel

¹⁵⁴Anonym, Salon de 1874, S. 399.

progrès“¹⁵⁶ und griff somit den Fortschrittsbegriff auf, dessen zentralen Stellenwert für den Zivilisationsgedanken der französische Philosoph Victor Cousin bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieb: „Le développement de l’espèce humaine dans l’espace et le temps, c’est l’histoire [...] Et qu’elle est l’idée dans celle de développement? l’idée de progrès [...] Qu’est-ce maintenant que le développement progressif de l’espèce humaine dans l’histoire? la civilisation.“¹⁵⁷

Inwieweit Castagnary seine Deutung aus der Inschrift der Skulptur ableitete, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Es ist jedoch davon auszugehen, daß er den Sinnzusammenhang der Worte *Gloria victis* erkannte, da er wenige Zeilen später ein tragendes Motiv der Verhandlungen zwischen Brennus und Sulpicius verwendete, um seine eigene politische Auffassung zu artikulieren: „L’Europe a assisté au sinistre conflit, muette et résignée, comprenant vaguement que la civilisation était mise en péril, mais par égoïsme ou par peur, n’osant jeter son épée dans la balance.“¹⁵⁸ Durch das „Werfen des Schwertes in die Waagschale“ erhöhte Brennus den von den Römern zu bezahlenden Kriegstribut.¹⁵⁹ Castagnary griff auf dieses Motiv zurück, um das von ihm erhoffte Eingreifen europäischer Mächte zur Unterstützung der französischen Truppen zu veranschaulichen.

Da Mercié in die Darstellung der Skulptur keine Attribute einer bestimmten politischen Richtung integrierte, er die geflügelte Göttin weder mit einem Lilienbanner noch mit einer phrygischen Mütze ausstattete,¹⁶⁰ konnte sie von den Vertretern der verschiedenen Parteien mit unterschiedlichen Konnotationen belegt werden.

Der deutsch-französische Krieg, der sich – wie zu Beginn meiner Ausführungen beschrieben – nach der Schlacht bei Sedan zu einem Volkskrieg entwickelte, führte Mercié zu einer nationalen Deutung der Ereignisse, in der er die Einheit der Franzosen beschwor: Durch den sterbenden Soldaten, der als einzelner die

¹⁵⁵Vgl. Horst J. Frank, *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung*, 4. Auflage, Tübingen und Basel 1998, S. 53 u. 82f.

¹⁵⁶Castagnary 1892, S. 129.

¹⁵⁷Victor Cousin, *Cours de l’histoire de la philosophie moderne*, Bd. 1, Paris 1847, S. 23f. Zitiert nach Hilgers-Schell / Pust 1967, S. 20.

¹⁵⁸Castagnary 1892, S. 129.

¹⁵⁹Vgl. Liviuszitat auf S. 36.

¹⁶⁰Die phrygische Mütze der *Résistance* des von Paul Cabet für Dijon entwickelten Kriegerdenkmals führte den Präfekten der Stadt zu der Befürchtung, daß die Figur als Versinnbildlichung der Kommune verstanden werden könnte. Deswegen entschied sich der Präfekt wenige Jahre nach der Aufstellung der Skulptur im Jahr 1875 für ihre Zerstörung. Vgl. Hargrove 1985, S. 565.

Gesamtheit der Besiegten verkörpert, täuschte Mercié ein Einvernehmen vor, das von der historischen Wirklichkeit des Krieges ablenkt.¹⁶¹

4 Ausstellungsgeschichte

4.1 *Gloria victis* und der Salon in den 1870er Jahren

Gloria victis wurde insgesamt dreimal in einer vom französischen Staat organisierten Ausstellung gezeigt. Der Originalgips war sowohl im Salon von 1874 als auch auf der Weltausstellung im Jahr 1878 zu sehen, während die Bronzefassung im Salon von 1875 ausgestellt wurde.¹⁶² Auch das Jahr 1878 kann im Zusammenhang der Salonpräsentation von *Gloria victis* gesehen werden, da der Salon in diesem Jahr in die Weltausstellung integriert wurde.¹⁶³ Will man den Stellenwert von *Gloria victis* im Rahmen der durch den deutsch-französischen Krieg inspirierten Skulptur in den 1870er Jahren ermitteln, so ist zum einen der Kontext der Salonausstellung zu betrachten und zum anderen sind Vergleiche zu thematisch gleichgelagerten Salonskulpturen heranzuziehen.

In den 1870er Jahren fand der Pariser Salon in einem jährlichen Turnus in dem für die Weltausstellung im Jahr 1855 auf den Champs-Élysées errichteten Palais de l'Industrie statt. Als im Jahr 1848 im Louvre, dem ursprünglichen Veranstaltungsort, Restaurierungsarbeiten vorgenommen wurden, sah man sich gezwungen, nach einem neuen Gebäude Ausschau zu halten. Im Gegensatz zum Louvre, dem ehemaligen Königspalast, besaß der Palais de l'Industrie, in dem auch Industrie- und Gewerbeausstellungen gezeigt wurden, ein weit geringeres

¹⁶¹Die innenpolitischen Divergenzen werden insbesondere im Zusammenhang der Kapitulation von Metz deutlich. Marschall Bazaine, der die in Metz von der deutschen Armee eingeschlossenen Truppen anführte, kapitulierte am 28. Oktober kampflos und lieferte somit 175 000 französische Soldaten in die deutsche Kriegsgefangenschaft aus. Als aus diesem Grund im Jahr 1873 ein Prozeß wegen Landesverrats gegen Bazaine ausgerichtet wurde, erklärte der Angeklagte, daß er sich nicht an die republikanische Regierung, die nach dem Sturz Napoleon III. an die Macht gelangte, gebunden fühlte. Direkt nach der Unterzeichnung der Kapitulationserklärung kam es in den republikanischen Metropolen Frankreichs zu einer Welle von Aufrufen. Vgl. Roth 1990, der in dem Unterkapitel „Bazaine a trahi!“ S. 270-272 die Proteste in den verschiedenen französischen Städten beschreibt und in dem „Bazaine, le traître“ S. 565-571 überschriebenen Kapitel den Prozeß wegen Landesverrats bilanziert.

¹⁶²Vgl. Pingeot 1982, S. 302.

¹⁶³Vgl. Sfeir-Semler 1992, S. 168.

Prestige.¹⁶⁴ Louis Gonse kritisierte in einem Artikel der *Gazette des Beaux-Arts* die mit dem Ortswechsel einhergehende Veränderung des Salons:

„Ce que l'on appelait autrefois, avec juste raison, un Salon, c'est-à-dire quelque chose de choisi et d'épuré, est devenu une exposition: prenons garde qu'il ne soit bientôt plus qu'une *exposition!* Du Louvre, le Salon s'en est allée aux Champs-Élysées, où il a maintenant sa place numérotée dans le temple de l'industrie: prenons garde qu'il ne s'en aille encore plus loin et, pour mieux dire, plus bas!“¹⁶⁵

Die Zahl der ausgestellten Werke stieg in den 1870er Jahren stetig an, was zu einer Diskussion über die Auswahlkriterien der verantwortlichen Jury führte: „L'exposition en réalité ne devrait comporter que deux choses: la peinture et la sculpture. Déjà l'on ne regarde guère la dernière; les femmes vont s'y asseoir et voir les fleurs; la plupart des hommes n'y restent que pour fumer un cigare.“¹⁶⁶

Die Hauptaufmerksamkeit im Salon galt traditionell der Malerei, die sich auf einem Großteil der Räumlichkeiten – zumeist in der ersten Etage – verteilte, während der zahlenmäßig wesentlich geringer vertretenen Skulptur das mit Bepflanzungen ausgestaltete Parterre vorbehalten blieb.¹⁶⁷ Aus mehreren Salonkommentaren geht hervor, daß die Skulptur in den 1870er Jahren an Bedeutung gewann.¹⁶⁸ So schreibt Louis Gonse im Jahr 1874: „Contrairement à ce que nous étions accoutumée à attendre d'elle, la sculpture, qui dans ces dernières années était demeurée fort au-dessus de la peinture, se présente cette fois avec une physionomie assez effacée.“¹⁶⁹

Als überragendes Werk bezeichnet Gonse insbesondere den mit der Ehrenmedaille ausgezeichneten Originalgips von *Gloria victis*.¹⁷⁰ Im Salonkatalog des Jahres 1874 findet sich unter dem Eintrag zu *Gloria victis* mit der Nummer 3043 der Vermerk: „Hors concours“¹⁷¹, der in der Legende zum Katalogteil wie

¹⁶⁴Vgl. ebenda, S. 75-79. Der Palais de l'Industrie wurde im Jahr 1897 zerstört und durch den im Jahr 1900 errichteten Grand Palais ersetzt. Vgl. Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, 2. überarbeitete Auflage, Paris 1995, S. 125.

¹⁶⁵Louis Gonse, Salon de 1874 (1er article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 16, Bd. 9, 1874, S. 499.

¹⁶⁶Anatole de Montaiglon, Le Salon de 1875 (3e et dernier article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 17, Bd. 12, 1875, S. 133.

¹⁶⁷Nach der von Sfeir-Semler 1992, S. 43, aufgestellten Tabelle handelte es sich z.B. im Jahr 1872 bei ungefähr drei Viertel der gezeigten Kunstwerke um Malereien. Vgl. zur Plazierung der Exponate ebenda, S. 82-85.

¹⁶⁸Butler 1982 hat die Aufwertung der Skulptur in den 1870er Jahren anhand von Salonkritiken aus verschiedenen Zeitschriften aufgezeigt.

¹⁶⁹Gonse, Salon de 1874 (3e article), S. 152.

¹⁷⁰Ebenda.

¹⁷¹Explication des ouvrages ... 1874, S. 464.

folgt entschlüsselt wird: „La mention *Hors concours*, placée dans le livret et sur des ouvrages exposés s’applique aux artistes qui, aux termes du règlement, ne peuvent être proposés pour les médailles, excepté pour la Médaille d’honneur.“¹⁷² Entsprechend den Richtlinien des Salons konnte Mercié, nachdem er bereits im Jahr 1872 für seinen *David* mit der Medaille der ersten Klasse prämiert wurde, keine weitere der durch die Salonjury verliehenen Auszeichnungen in der Sektion der Skulptur gewinnen.¹⁷³ Über die Verleihung der Ehrenmedaille entschied ein speziell einberufenes Komitee, das vom Direktor der Schönen Künste angeführt wurde.¹⁷⁴ Als höchste der Salonauszeichnungen war die Ehrenmedaille mit einem Wert von 4000 Francs konnotiert. Von den insgesamt 3657 im Salon von 1874 ausgestellten Werken wurde neben *Gloria victis* nur noch eine andere Arbeit von der Salonadministration in gleicher Weise gewürdigt.¹⁷⁵ Für Mercié bedeutete dies, daß er an die Spitze der Salonerlite trat und *Gloria victis* über die Sektion der Skulptur hinaus zum Salonerfolg des Jahres 1874 wurde.

Daß auch der Bronzefassung von *Gloria victis* im Salon von 1875 ein besonderer Stellenwert zukam, geht aus ihrer Plazierung innerhalb des Skulpturenparterres hervor: „En tête, saluons M. Mercié, dont le *Gloria victis* se dresse triomphalement au centre du jardin [...]“¹⁷⁶. Die Kriterien für die Positionierung der Werke in der Sektion der Skulptur wurden meines Wissens bisher noch nicht erforscht. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß dem konkreten Ausstellungsort im Raumgefüge ein besonderer Stellenwert zukam, da dies für die Sektion der Malerei bereits nachgewiesen wurde.¹⁷⁷ *Gloria victis* war im Salon von 1875 nicht nur in der Sektion der Skulptur zu sehen, sondern fand zudem Eingang in die Abteilung der grafischen Künste in Form einer als Grabstichelarbeit ausgeführten Reproduktion.¹⁷⁸ Louis Gonse besprach in seiner Salonkritik desselben Jahres die

¹⁷²Ebenda, S. 153.

¹⁷³Vgl. ebenda S. 132, den Art. 27. des Salonreglements: „Nul artiste ne pourra obtenir la médaille plus de trois fois en chaque section; celui qui l’aura obtenue trois fois sera considéré comme hors de concours. La 1er médaille, quelque soit le règlement en vertu duquel elle a été obtenue, est regardée comme équivalent à trois médailles; [...]“

¹⁷⁴Ebenda, Art. 28. Desweiteren gehörten zu diesem Komitee die Präsidenten der vier verschiedenen Sektionen des Salons. Falls einer der Präsidenten verhindert war, so trat der Vizepräsident der jeweiligen Sektion an seine Stelle. In der Sektion der Skulptur hatte Jouffroy das Amt des Vizepräsidenten inne. Vgl. ebenda, S. 139. Möglicherweise konnte demnach Merciés früherer Lehrmeister Einfluß auf die Wahl seines Zöglings ausüben.

¹⁷⁵Sfeir-Semler 1992, S.43 u. S. 90, Anm. 1.

¹⁷⁶Francion, Le Salon de 1875, VI, in: L’Illustration, Bd. 65, Nr. 1685, Samedi 12 juin 1875, S. 386.

¹⁷⁷Sfeir-Semler 1992, S. 85-87.

¹⁷⁸Louis Gonse, Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1875, in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 17, Bd. 12, 1875, S. 172. Die von Jules Jacquet entwickelte Grabstichelarbeit wurde für eine wohlhabende Käuferschicht in wenigen Exemplaren vervielfältigt. In dem Catalogue du musée de

Grabstichelarbeit gemeinsam mit der Reproduktion eines anerkannten Meisterwerkes der Kunst: „...Jules Jacquet, qui a exposé, avec *l'Amour sacré et l'Amour profane* du Titien, une importante et très-habile gravure du groupe de M. Mercié, *Gloria victis*.“¹⁷⁹

Bereits vor der ersten Salonpräsentation von *Gloria victis* wurden im Jahr 1872 in dem ersten Salon, der nach Beendigung der Kampfhandlungen stattfand,¹⁸⁰ mehrere den Krieg thematisierende Skulpturen ausgestellt. Von Werken wie den als Denkmäler geplanten Skulpturengruppen *Malediction de l'Alsace* von Auguste Bartholdi und *Jeanne d'Arc et Vercingétorix* von Emile Chatrousse, die ebenso wie *Gloria victis* patriotische Inhalte zum Ausdruck brachten,¹⁸¹ setzten sich zwei Arbeiten ab, die sich einer Verherrlichung des Krieges verweigerten: Der von Paul Cabet entworfene Gips *Mil-huit-cent-soixante-et-onze* (Abb.23) zeigt eine sitzende, in einem bis zum Boden reichenden Gewand verhüllte, weibliche Gestalt, die anhand der Gestik des aufgestützten Armes auf Darstellungen der Melancholie zurückzuführen ist.¹⁸² Die in sich zusammengesunkene Figur erscheint ermattet und in sich gekehrt. In einer Salonkritik der Zeitschrift *L'Illustration* wurde die Skulptur belobigt: „On ne saurait mieux exprimer la douleur et le désespoir par le ramassement du corps, l'affaissement des membres, la chute triste des nobles draperies.“¹⁸³ Cabet veranschaulichte den Moment des Nachsinnens über das Geschehene und suchte somit im Gegensatz zu Mercié die Konfrontation mit den niederschmetternden Kriegserfahrungen. Die ganz auf sich zurückgeworfene weibliche Gestalt verdeutlicht die Unmöglichkeit, sich der Verantwortung für die beschrittene Kriegspolitik zu entziehen.

Ein Vergleich zwischen *Gloria victis* und *Mil-huit-cent-soixante-et-onze* läßt sich in Gegensatzpaaren formulieren. Während Mercié in seiner Komposition die körperliche Aktivität der Figuren hervorhob, betonte Cabet das mentale Agieren der auf einem durch das Gewand verdeckten Sitzfläche ruhenden Gestalt. Anstelle

la Villa Médicis inauguré en 1933, hg. von Henri Rebois, Rom 1933, S. 11, konnte eine letzte Erwähnung einer der Vervielfältigungen gefunden werden.

¹⁷⁹Gonse 1875, S. 172. Der Direktor der Schönen Künste sah sich durch das Salonreglement des Jahres 1874 dazu veranlaßt, eine grafische Reproduktion derjenigen Werke anfertigen zu lassen, die mit einer Ehrenmedaille ausgezeichnet wurden. Vgl. Explication des ouvrages ... 1874, S. 133. Es kann demnach sein, daß es sich hierbei um die Grabstichelarbeit von Jules Jacquet handelt.

¹⁸⁰Im Jahr 1871 fiel der Salon aufgrund der politischen Unruhen aus. S. Sfeir-Semler 1992, S. 63. Im Monat Mai, in dem üblicherweise der Salon eröffnet wurde, schlugen die von Mac-Mahon befehligten Truppen die Pariser Kommune blutig nieder.

¹⁸¹Vgl. Butler 1984, S. 162f.

¹⁸²Vgl. Pingeot 1982, S. 297, die Verbindungslinien zwischen Cabets *Mil-huit-soixante-et-onze* und *La Mélancolie* von Auguste Clesinger ausmacht.

¹⁸³Anonym, Salon de 1872, S. 22.

der Akzentuierung der 'körperlichen Reize' der geflügelten Göttin diene Cabet die weibliche Allegorie als Träger intelligibler Fähigkeiten. Die Betrachtung von *Gloria victis* erfordert durch die in das Bildgefüge integrierten Attribute einen schweifenden Blick. Cabet entwickelte hingegen eine Darstellung, die sich auf das zentrale Bildmotiv konzentriert, was dem veranschaulichten Reflektieren als einer Bündelung geistiger Energien entspricht. Darüberhinaus verzichtete Cabet auf die verklärende Wirkung eines Titels, der wie die Worte *Gloria victis* dem konkreten Zeitbezug ausweicht und benannte statt dessen die nahe Vergangenheit.

Hippolyte Moulin kreierte für den Salon im Jahr 1872 unter dem Titel *Victoria, Mors* (Abb.24)¹⁸⁴ eine stehende männliche Gestalt, deren rechte Hand eine Sense umschließt, während die linke, unter dem weiten Gewand fast verschwindende Hand einen Schädel stützt, auf dem sich eine Viktoria mit zwei Lorbeerkränzen erhebt. Moulin verknüpfte in seiner Allegorie die Attribute der Personifikation des Todes mit Darstellungselementen der Viktoria: Die Sense kennzeichnet die männliche Figur als Schnitter, der den Tod bringt, worauf der Schädel verweist. Der Schädel nimmt zugleich die Stelle ein, die in der Ikonographie der Viktoria dem Globus vorbehalten ist.¹⁸⁵ Die makaber erscheinende Verbindung zwischen der Viktoria und dem Schädel verdeutlicht die Absurdität eines Sieges, der Tote erfordert. Da der Tod mit dem durch eine militärische Auseinandersetzung zu erringenden Sieg einhergeht, versteht sich Moulins *Victoria, Mors* als Anklage gegen den Krieg.¹⁸⁶

Nach Butler erkannte Jules Claretie in dem Antlitz des Schnitters die Gesichtszüge Napoleon I.¹⁸⁷ Ob der Aussage von Claretie zuzustimmen ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, da die Grafik die hierfür notwendige differenzierte Betrachtung nicht zulässt. Der anonyme Salonkritiker der Zeitschrift *L'Illustration* gab jedoch einen Hinweis, dem nachzugehen ist: „La *Victoria Mors*,

¹⁸⁴Da mir keine Fotografie von *Victoria, Mors* vorliegt und nicht in Erfahrung gebracht werden konnte, ob sich die Skulptur erhalten hat, wurde als Vorlage für die Beschreibung eine Grafik in der Zeitschrift *L'Illustration* herangezogen.

¹⁸⁵Vgl. Graepler 1995, S. 6, die als erstes Beispiel einer *Viktoria auf dem Globus* die in der Curia Julia im Jahr 29 v.u.Z. aufgestellte Figur nennt. Vgl. für die französische Kunst des 19. Jahrhunderts u.a., ebenda, Abb. 337. Hier ist ein Stich der Napoleon-Statue für die Colonne Vendôme in Paris gezeigt, auf dem Napoleon in der Hand eine *Viktoria auf dem Globus* hält.

¹⁸⁶Holsten 1976, S. 105-107, hat einen eigenen Typus der „den Schnitter Tod“ verbildlichenden Kriegsallegorie herausgestellt. Vergleicht man *Victoria, Mors* mit den bei Holsten abgebildeten Werken, so nimmt die Skulptur aufgrund ihrer frühen Entstehungszeit sowie durch die plastische Ausführung eine Sonderstellung ein: Nach Holsten sind die „anklagende[n] Kriegsallegorien“ zumeist in der Karikatur vorzufinden.

¹⁸⁷Butler 1982, S. 24. Butler gibt jedoch für die von ihr zitierte Textstelle keinen Quellenverweis an.

de M. Moulin [...] tient dans la main droite la victoire dorée, chère aux empereurs [...]“.¹⁸⁸ Graepler beschreibt die zahlreichen Napoleon-Porträts, auf denen der Konsul und spätere Kaiser der Franzosen mit einer Viktoria dargestellt ist.¹⁸⁹ Mit großer Wahrscheinlichkeit orientierte sich Moulin in seiner Skulpturenkonzeption an der von Canova in den Jahren 1803-1806 entwickelten Bonaparte-Statue¹⁹⁰, die Napoleon in heroischer Nacktheit als *Marte Pacificatore* zeigt. Berechtigt erscheint diese Annahme, weil in beiden Standbildern der männliche Protagonist in der rechten Hand eine Viktoria hält, die Canova – selbstverständlich – stehend auf einem Globus und nicht auf einem Schädel wiedergab. Ebenso greifen beide Figuren – auf der gleichen Höhe – mit der linken Hand nach dem Schaft eines Gegenstandes, wobei Moulin das Zepter Napoleons durch die Sense des Schnitters austauschte. Die stark verhüllte Gestalt des Schnitters kann nun als ironische Anspielung auf die von Napoleon vorgebrachte Kritik an seinem unbekleideten Selbstbildnis gewertet werden.¹⁹¹ Die Umdeutung des friedentiftenden Mars in eine Personifikation des Todes – berücksichtigt sei hier auch das in dem von Moulin gewählten Titel angelegte Wortspiel zwischen den ähnlich klingenden Begriffen „Mors“ und „Mars“ – läßt zugleich *Victoria, Mors* als verhöhnendes Zitat des italienischen Vorbildes erscheinen.

Demnach prangerte Moulin das mörderische Expansionsbestreben in den Schlachten der napoleonischen Ära an. Für die Beurteilung des deutsch-französischen Krieges bedeutet dies, daß vornehmlich die von Napoleon III. – dem Neffen und Nachfolger Bonapartes – gesteuerte Kriegspolitik bis zur Niederlage von Sedan verurteilt wird. Die Gemeinsamkeiten zwischen *Gloria victis* und *Victoria, Mors* begrenzen sich hierbei auf den Minimalkonsens der Auslegung der zurückliegenden Kampfhandlungen. Dies illustriert die Vielfältigkeit der künstlerischen Manifestationen in bezug auf den deutsch-

¹⁸⁸Anonym, Salon de 1872, S. 22.

¹⁸⁹Vgl. ausführlich Graepler 1995, S. 187-225.

¹⁹⁰Antonio Canova, Bonaparte-Statue, 1803-1806, Marmor, Höhe 340 cm, London, Apsley House. Eine gute Abbildung befindet sich in: Christopher M.S. Johns, *Portrait Mythology: Antonio Canova's portraits of the Bonapartes*, in: *Eighteenth-century studies*, Bd. 28, 1994, Nr. 1, Abb. 1.

¹⁹¹Als Canovas Statue in Paris eintraf, weigerte sich Napoleon u.a. aufgrund der nackten Darstellung, sie öffentlich auszustellen. 1816 ging die Statue in den Besitz des Siegers in der Schlacht von Waterloo, dem Herzog von Wellington über, der sie einsetzte, um den französischen Kaiser zu verspotten. Vgl. Graepler 1995, S. 208, Anm. 727 u. Johns 1994, S. 125. Bei einer eingehenden Analyse von *Victoria, Mors*, die hier nicht geleistet werden kann, müßte in bezug auf die Gewandung des Schnitters überprüft werden, ob Moulin auch eine Anspielung auf das von François Rude geschaffene Bronzedenkmal *Napoleon, sich zur Unsterblichkeit erhebend* (1845-1847) intendierte. Rude stellte Napoleon verdeckt mit einem Leichentuch dar, aus dem sich der

französischen Krieg. Cabets *Mil-huit-cent-soixante-et-onze* und Moulins *Victoria, Mors* erfreuten sich jedoch im Gegensatz zu *Gloria victis* nur eines eingeschränkten und zeitweiligen Erfolgs: In dem der Skulptur gewidmeten Salonüberblick des Jahres 1872 in der *Gazette des Beaux-Arts* fanden sie keine Erwähnung.¹⁹² Cabets Allegorie erfuhr hingegen im Jahr 1877, als die vollendete Marmorversion im Salon zu sehen war, eine harsche Ablehnung: „Est-ce bien une année qui pleure sur un tombeau? Une année n’a pas de ces douleurs profondes; elle disparaît et s’en va rejoindre dans l’immense passé la foule innombrable qui ne se console pas et qui ne veut pas oublier.“¹⁹³

Im Salon von 1873 spielten durch den Krieg motivierte Themen kaum eine Rolle. In den beiden Artikeln, die Georges Lafenestre zur Salonskulptur für die *Gazette des Beaux Arts* verfaßte, nannte er nur ein einziges Werk, das diesem Themenkreis zuzuordnen ist.¹⁹⁴ Im Mittelpunkt der Ausführungen von Lafenestre standen hingegen die *Eve naissante* von Paul Dubois und die *Source de poésie* von Edmond Guillaume, die jeweils durch eine Illustration vorgestellt wurden.¹⁹⁵ Ruth Butler sieht das geringere Interesse an politischen Äußerungen im Salon von 1873 in dem unsicheren politischen Klima begründet. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit habe sich auf den in der Zeit des Salons vollzogenen Regierungswechsel konzentriert.¹⁹⁶ Seit dem Ende des Krieges hatte sich eine immer stärker werdende royalistische Opposition gegen den seit 1871 regierenden Republikaner Thiers gebildet. Am 24. Mai 1873 wurde von der Nationalversammlung mit großer Mehrheit ein Mißtrauensvotum gegen die Regierung angenommen. Dem Rücktritt von Thiers folgte am selben Tag die Wahl des Marschalls Mac-Mahon als neuen Präsidenten. Der Amtsantritt von Mac-Mahon weckte bei den mit ihm verbündeten Legitimisten die Hoffnung auf eine monarchistische Restauration.¹⁹⁷

Kaiser der Franzosen beim Erwachen vom Tode zu befreien versucht. Vgl. z.B. Janson 1985, S. 114 u. Abb. 117.

¹⁹²Vgl. Mantz 1872.

¹⁹³Ch. Timbal, La sculpture au Salon (1er article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 19, Bd. 15, 1877, S. 544.

¹⁹⁴Das Projekt für ein Kriegerdenkmal des Bildhauers Croisy hielt die Invasion der deutschen Truppen fest und wurde von Lafenestre aufgrund der fehlenden „gravité sculpturale“ bemängelt. Vgl. Georges Lafenestre, Salon de 1873 (2e et dernier article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 15, Bd. 8, 1873, 29f.

¹⁹⁵Georges Lafenestre, Salon de 1873 (1er article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 15, Bd. 7, 1873, S. 494-496. Die Illustrationen befinden sich auf den S. 493 u. 497.

¹⁹⁶Butler 1982, S. 26.

¹⁹⁷Vgl. ausführlich 1972, S. 38-44.

Als *Gloria victis* im Salon von 1874 ausgestellt wurde, hatte sich an der unsicheren politischen Situation nichts geändert. Bis zum Beginn des Jahres 1875 blieb die Frage über die zukünftige Staatsform Frankreichs offen.¹⁹⁸ Vor dem Hintergrund der unmittelbaren historischen Ereignisse äußerte Castagnary zu *Gloria victis*: „Tandis que les partis royalistes se querellent sur les débris de notre fortune abattue, alors que l'étranger regarde avec une stupeur mêlée d'ironie la voltige de nos hommes d'Etat indifférents à tout ce qui n'est pas leur ambition personnelle, un apprenti sculpteur, [...] entreprend de parler à la nation même, de consoler ce peuple qui a tant souffert et que personne n'écoute [...]“¹⁹⁹

In der Salonkritik des Jahres 1874 der Zeitschrift *L'Illustration* wurde eine Gegenüberstellung zwischen dem Originalgips von *Gloria victis* und einem weiteren durch den Krieg inspirierten Werk angestrebt: „On comprendra que le groupe de M. Chatrousse, les *Crimes de la guerre*, paraisse ensuite un peu froid, malgré le talent de son auteur [...]“²⁰⁰ Emile Chatrousse stellte in seiner Dreifigurengruppe (Abb.25) einen sitzenden alten Mann dar, in dessen Schoß sich das Antlitz einer jungen Frau verbirgt, die rechts neben ihm kniet, während zu seiner linken Seite der Leichnam eines Knaben zu sehen ist, der mit seinem Kopf auf einen wie eine Stufe vorgelagerten Stein prallt. M.E. berief sich Chatrousse bei der Bildfindung auf die Laokoongruppe²⁰¹ und übernahm von der antiken Skulptur sowohl den pyramidalen Aufbau als auch die Wahl des älteren Mannes als Hauptfigur, wobei insbesondere in dem bärtigen Haupt und dem schmerzverzerrten Gesichtsausdruck Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken deutlich werden.

Unabhängig vom jeweiligen ikonographischen Kontext – dem für die Skulptur von Chatrousse noch nachzugehen ist – kann bei einem Vergleich zwischen *Gloria victis* und *Crimes de la guerre* festgehalten werden, daß hier zwei zueinander konträr gelagerte Positionen in bezug auf den deutsch-französischen Krieg formuliert wurden: Während Mercié die Konsequenzen des Krieges – zu denen der Tod gehört, der in der *Gloria victis*-Gruppe anhand des sterbenden Soldaten dargestellt ist – mit der Vorstellung von Ruhm verband, schilderte Chatrousse den Krieg zum einen durch das Leid und den Schmerz der

¹⁹⁸Vgl. Sieburg 1997, S. 151.

¹⁹⁹Castagnary 1892, S. 128.

²⁰⁰Anonym, Salon de 1874, S. 403.

Zurückgebliebenen, die am eindringlichsten in der Mimik des alten Mannes zum Ausdruck gebracht wurden, und zum anderen durch Brutalität, die augenscheinlich wird in der Figur des kopfüber gezeigten Leichnams des Kindes. Als verbindendes Element der beiden Skulpturen ist zu bezeichnen, daß sich beide Bildhauer einer antikisierenden Bildsprache bedienten und sich somit von der historischen Gegenwart distanzieren. Eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Werken wird darüberhinaus durch einen zweiten für die Skulptur von Chatrousse überlieferten Titel deutlich: Auf einer Bildseite aus einem Album²⁰², das im Anschluß des Salons im Jahr 1874 veröffentlicht wurde, erscheint unter einer Fotografie der Dreifigurengruppe die Bildunterschrift: „MALHEUR AUX VAINCUS“ (Abb.26).²⁰³ Hiernach rekurrierte Chatrousse ebenso wie Mercié auf die dem Gallierkönig Brennus in den Mund gelegten Worte *Vae victis!*. Es fragt sich nun, ob Chatrousse im Gegensatz zu Mercié ikonographische Motive direkt aus der *Römischen Geschichte* des Livius ableitete und sich somit bereits zum Zeitpunkt der ersten Salonausstellung von *Gloria victis* eine eigenständige Ikonographie des antiken Zitats im Zusammenhang des deutsch-französischen Krieges herausbildete.²⁰⁴ Auszuschließen ist, daß sich Chatrousse um die Illustrierung einer festumrissenen Episode – die im Zusammenhang des Ausrufs

²⁰¹Laokoon, 2. Jh. v.u.Z., Marmor, Höhe 242 cm, Rom, Vatikanische Museen. Eine gute Abbildung befindet sich in: Philippe Bruneau u.a. (Hg.), *Skulptur*, Bd. 1: Antike, 8. Jahrhundert v.Chr. bis 5. Jahrhundert n.Chr. (Genf 1991), Köln 1996, S. 10.

²⁰²Le Salon de 1874, Cent planches en photographies par Goupil et Cie, Paris 1874.

²⁰³Im Salonkatalog des Jahres 1874 (*Explication des ouvrages ... 1874*, S. 389) ist der Titel *Les crimes de la guerre* verzeichnet. Daniel Imbert, *Le monument de la Défense de Paris*, in: *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-89*, Ausst.-Kat. des Musée du Petit Palais, Paris 1989, S. 90, nennt als zweiten Titel der Skulptur die Worte *Vae Victis*. Laut einem Brief vom 9. Dezember 1999, den mir Daniel Imbert freundlicherweise als Antwort auf meine Frage nach dem Text der verschiedenen Inschriftentafeln der Skulptur zusandte, ist auf der Rückseite der Skulptur das antike Zitat *Vae victis* angebracht, wobei sich Imbert jedoch nicht mit Sicherheit festlegen wollte. Der von mir an das Schloßmuseum in Sedan (wo der Skulpturengips laut Imbert seit 1883 aufbewahrt wird) gerichtete Brief, in dem ich um weitere Informationen bat, blieb leider unbeantwortet.

²⁰⁴Aus der Themenstellung für den Wettbewerb um den Rompreis des Jahres 1877 geht hervor, daß zu diesem Zeitpunkt eine Ikonographie zu der von Livius beschriebenen Belagerung Roms durch die Gallier entwickelt wurde: „On se rappelle le sujet du premier concours, emprunté à une page bien connue de Tite-Live et représentant un des épisodes les plus dramatiques de la prise de Rome par les Gaulois; c'est le moment où, toutes les précautions une fois prises pour la défense de la citadelle, les vieillards sont rentrés dans leurs maisons, afin d'y attendre l'arrivée de l'ennemi; ceux qui avaient rempli des magistratures curules, ajoute l'historien latin, voulurent mourir avec les décorations qui rappelaient leur fortune passée, leur honneur ou leur courage: revêtant la robe solennelle des cérémonies religieuses ou du triomphe, ils se placèrent au milieu de leurs maisons sur leurs sièges d'ivoire. Les barbares demeuraient debout à les contempler comme des statues, quand l'un d'eux s'avisa, dit-on, de passer doucement la main sur la barbe de Papirius qui, suivant l'usage du temps, la portait fort longue. On sait la suite du récit et comment, Papirius ayant frappé de son bâton d'ivoire la tête du Gaulois, sa mort fut le signal du carnage.“ Vgl. Anonym, *Les grands prix de peinture et de sculpture*, in: *L'Illustration*, Bd. 70, Nr. 1809, Samedi 27 Octobre 1877, S. 262.

Vae victis! steht – bemühte, da sich keine entsprechende Textpassage in der *Römischen Geschichte* des Livius finden läßt. Möglicherweise ergeben sich thematische Bezüge zu den von Livius an mehreren Stellen beschriebenen alten Männern, die unbewaffnet in sitzender Haltung im Bewußtsein ihres baldigen Todes das Herannahen der Gallier abwarteten.²⁰⁵ Diese Hypothese bildet einen ersten Versuch, sich dem Bildgehalt der Skulptur zu nähern. Sie reicht jedoch keineswegs aus, um die komplexe Ikonographie des Kunstwerks zu entschlüsseln.²⁰⁶ Die hierfür notwendige eingehende Analyse der Skulptur kann an dieser Stelle nur der weiteren Forschung überlassen werden.

Im Jahr 1875 wurde zugleich mit der Bronzefassung von *Gloria victis* eine Skulptur von Henri Chapu zum Salonerfolg. Chapu hatte eine weibliche Allegorie, die er mit *La Jeunesse* (Abb.27) betitelte, für das Denkmal entworfen, das zu Ehren des im Krieg getöteten Malers Henri Regnault und seiner Schüler an der »Ecole des Beaux-Arts« errichtet werden sollte.²⁰⁷ Die Frauengestalt ist mit ihrem Oberkörper an einen Pilaster gelehnt, auf dessen Sockel ihr rechter Unterschenkel lastet. Eine aufwärtsstrebende Bewegung durchzieht ihre linke Seite vom Fuß bis zur Hand, mit der sie einen Lorbeerzweig umfaßt. Der Blick der betrachtenden Person wird durch die Kopfwendung der Allegorie in Richtung des Ruhm versinnbildlichenden Lorbeerzweigs geführt. Die gut sichtbaren nackten Schulterpartien sowie die straffen Gliedmaßen im Bereich des Gesäßes

²⁰⁵Livius 5, 39, 13: „Und damit die Menge der Plebejer das mit um so größerer Gelassenheit hinnehme, erklärten die Greise, die Triumphe gefeiert hatten und Konsuln gewesen waren, vor der Öffentlichkeit, sie würden gemeinsam mit ihnen sterben und nicht mit ihren Leibern, die keine Waffen mehr tragen und die Vaterstadt nicht mehr schützen könnten, den Mangel der Bewaffneten noch verschlimmern.“ Livius, 5, 40, 2: „Als die, die alle Hoffnung und Hilfe mit sich nahmen, von denen schieden, die sich entschlossen hatten, den Untergang der eingenommenen Stadt nicht zu überleben, war die Sache an sich und ihr Anblick schon beklagenswert [...]“ Livius 5, 41, 2: „Die Schar der Alten war in ihre Häuser zurückgekehrt und erwartete, zum Sterben bereit, die Ankunft der Feinde.“ Livius 5, 41, 8: „Doch sie [die Gallier, S.M.] zauderten noch mehr, in die offenstehenden Häuser einzudringen als in die verschlossenen; denn sie blickten nicht anders als vor Ehrfurcht auf die Männer, die in den Vorhallen ihrer Häuser saßen und die außer durch ihre Kleidung und ihre Erscheinung, die übermenschliche Würde ausstrahlte, auch durch die Hoheit, die aus ihren Mienen und dem Ernst ihres Antlitzes sprach, Göttern glichen.“ Zitiert nach Livius 1991, S. 247-251.

²⁰⁶So bleibt z.B. zu klären, warum der alte Mann in der Skulpturengruppe gefesselt mit einem Strick am Hals und am Fußgelenk dargestellt ist. Auch läßt die schlechte Qualität der mir zur Verfügung stehenden Abbildungen eine Entzifferung der Inschriftentafeln der Vorderansicht der Skulptur, die Aufschluß über die verwendeten Motive geben könnten, nicht zu. Laut dem bereits erwähnten Brief von Imbert (Vgl. Anm. 203) steht auf beiden Tafeln der Text des fünften mosaischen Gebotes: „TU NE TUERAS PAS“, was jedoch bei Recherchen vor Ort im Schloßmuseum von Sedan überprüft werden müßte.

²⁰⁷Montaignon, *Le Salon de 1875* (2e article), S. 37. Becker 1992, S. 34, verweist auf mehrere Kriegerdenkmäler die zu Ehren von Lehrern errichtet wurden. Diese würden weder die Niederlage noch den Krieg thematisieren, sondern allein die Verstorbenen als Helden stilisieren. Nach Becker versinnbildlichen diese Monumente: „[...] la République française cultivée et civilisée, victime.“

und des durchgestreckten Beines illustrieren ihr jugendliches Erscheinungsbild. Montaiglon faßte in der *Gazette des Beaux-Arts* seine durch die Betrachtung von *La Jeunesse* gewonnen Eindrücke zusammen: „En somme, sans avoir la tristesse d'un tombeau réel, de cet hommage commémoratif est sortie l'une des meilleures figures funéraires [...]“²⁰⁸ Auffällig erscheint, daß durch die Dynamik der weiblichen Figur sowie durch die angezeigte Bewegungsrichtung keinerlei Niedergeschlagenheit – als Zeichen der Trauer um die Verstorbenen – zum Ausdruck kommt.

Der für die Zeitschrift *L'Illustration* schreibende Francion entdeckte in der der Konzeption von Chapu zugrundeliegenden Intention eine Übereinstimmung mit *Gloria victis*, die er sich jedoch in dem Vergleich der beiden – mit der gleichen Salonauszeichnung prämierten – Werke nicht weiter erklären konnte: „Au près de la médaille d'honneur de 1874, celle de 1875, à côté de M. Mercié, M. Chapu. Chose étrange, les deux oeuvres, qui n'ont entre elles aucun point de ressemblance, ont été produites par une inspiration analogue: la Gloire ailée qui emporte dans ses bras le jeune héros frappé dans le combat n'est-elle pas de la même famille que cette statue de la *Jeunesse* déposant le laurier triomphal sur la tombe d'Henri Regnault et de ses camarades, tombés comme lui au champ d'honneur?“²⁰⁹

Anknüpfungspunkte zwischen *Gloria victis* und *Jeunesse*, die den Gedankengang von Francion als überzeugend erscheinen lassen, ergeben sich zum einen in der Hervorhebung des Ruhmes der im Krieg Getöteten. Zum anderen werden kompositionelle Bezüge in der aufwärtsstrebenden Bewegungsrichtung sowie in dem jugendlichen Körperbild des sterbenden Kriegers und der weiblichen Allegorie deutlich, wodurch – insbesondere bei der von Chapu komponierten Gestalt – Hoffnung auf eine neue Generation und somit auf eine vielversprechende Zukunft Frankreichs geweckt werden konnte.

Im Jahr 1876 fand *La Jeunesse* in der Salonkritik der *Gazette des Beaux-Arts* bereits keine Erwähnung mehr.²¹⁰ Insgesamt wurde der Skulptur, die in der Auseinandersetzung mit dem Krieg entstanden war, im Salon von 1876 und 1877 nur eine geringe Bedeutung beigemessen.²¹¹ *Gloria victis* hingegen geriet auch in

²⁰⁸Montaiglon, ebenda, S. 38.

²⁰⁹Francion 1875, S. 386.

²¹⁰Vgl. den der Salonskulptur gewidmeten Aufsatz: Yriarte 1876, S. 121-137.

²¹¹Yriarte ebenda, S. 121, stellte resümierend zum Salon von 1876 fest: „[...] dans le marbre le sujet est absent, c'est la glorification de la forme humaine dans sa sublime nudité, c'est l'harmonie

diesen Jahren nicht in Vergessenheit, wurde jedoch nur noch im Zusammenhang späterer Werke von Mercié genannt, die zumeist als unpolitisch interpretiert wurden.²¹²

Als der Originalgips von *Gloria victis* auf der Weltausstellung im Jahr 1878 einem internationalen Publikum vorgestellt wurde, bemerkte ein Amerikaner: „[...] no effort of French genius since Sedan - no poem, romance, oration, or work of art - has given so much solace to the defeated nation as this statue [...]“²¹³ Den Worten des angereisten Ausstellungsbesuchers ist zu entnehmen, daß *Gloria victis* im Verlauf der 1870er Jahre den Höhepunkt des Erfolgs erreichte und in seiner trostspendenden Funktion einen unangefochtenen Stellenwert unter den künstlerischen Produktionen der Nachkriegszeit einnahm.

Im Rahmen der verschiedenen Kunstgattungen, die im Jahr 1878 präsentiert wurden, gehörte *Gloria victis* zu einem der wenigen Werke, die den Krieg thematisierten. Die französische Regierung war dem deutschen Kaiser in der Entscheidung gefolgt, in der Sektion der Salonmalerei Werke auszuschließen, die sich auf den Krieg bezogen.²¹⁴ Man bemühte sich, das Nachbarland nicht erneut zu kompromittieren. Nach Louis Gonse wurde die Weltausstellung zu einem Erfolg einer friedfertigen Politik: „Paris n’avait pas connu la joie depuis bientôt dix ans, et sa joie était bien légitime, car la victoire remportée était celle de la paix, du travail et de la solidarité entre les peuples.“²¹⁵ Dem internationalen Publikum wurde ein wiedererstarktes Frankreich, dessen Regierung sich unter Mac-Mahon konsolidiert hatte, vor Augen geführt.²¹⁶

réduite à ses éléments les plus abstraits [...]“. Ch. Timbal, La sculpture au Salon (2e et dernier article), in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 19, Bd. 16, 1877, S. 31f., widmete seine Aufmerksamkeit insbesondere einer Skulptur von Becquet, die die alttestamentarische Gestalt des Ismael wiedergibt. Vgl. zur geringen Bedeutung politischer Themen im allgemeinen im Salon von 1876-77: Butler 1982, S. 34.

²¹²Vgl. Yriarte 1876, S. 123, der auf *Gloria victis* verwies (wie bereits erwähnt verwechselte er den Namen der Skulptur mit dem antiken Zitat *Vae victis*), als er den von Mercié entwickelten *David avant le combat* kommentierte. Timbal, La sculpture au Salon (1er article), 1877, S. 535, rekurrierte auf *Gloria victis*, als er die für den Louvre bestimmte Skulpturengruppe *Génie des Arts* von Mercié beschrieb.

²¹³E. Stranham: The Chef-d’Oeuvre d’Art of the International Exhibition. Philadelphia 1878. S. 21. Zitiert nach Butler 1982, S. 27.

²¹⁴Vgl. Jules Comte, Salon de 1878, in: L’Illustration, Bd. 72, Nr. 1849, Samedi 3 août 1878, S. 71: „On sait que, une décision de l’empereur d’Allemagne ayant interdit l’envoi au Champs-de-Mars d’aucune peinture se rapportant à la guerre de 1870, le gouvernement français a cru de voir prendre une mesure analogue pour les ouvrages français et en étendre l’application à l’Exposition annuelle du palais des Champs-Élysées.“

²¹⁵Louis Gonse, Coup d’oeil a vol d’oiseau sur l’Exposition universelle, in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 20, Bd. 17, 1878, S. 482.

²¹⁶Vgl. ebenda, S. 481: „Onze ans après une Exposition dont la splendeur et les succès semblaient ne pas pouvoir être dépassés, au lendemain d’une des guerres les plus malheureuses qui aient

Mercié fertigte für die Weltausstellung die Skulptur *La Renommée* (Abb.28), die als krönender Abschluß auf dem Dachfirst des Palais du Trocadéro²¹⁷ aufgestellt wurde. Jules Comte beschrieb seine Deutung der Skulptur: „[...] au-dessus de toutes ces représentations des diverses nations de l’univers, on a eu l’heureuse idée de placer une *Rénommée* colossale, interprète de la France qui convie les peuples à la grande solennité de la paix.“²¹⁸ Für die als Botin des Friedens verstandene Figur übernahm Mercié seitenverkehrt die Beinhaltung der geflügelten Göttin in der *Gloria victis*-Gruppe. Abweichungen zu der früheren Komposition ergeben sich in den erotischen Konnotationen von *La Renommée*: Das Gewand gibt zum einen die Schulterpartien frei und läßt zum anderen durch den transparent erscheinenden Stoff die Brustwarzen sichtbar werden. Mercié orientierte sich in der Konzeption von *La Renommée* an der neuzeitlichen Auffassung der Fama als Göttin des Ruhmes, die er durch die Trompete kennzeichnete. Interessant erscheint der von Jules Comte formulierte Bedeutungswandel des Lorbeers, der in beiden Werken Teil der Komposition ist. Während der Lorbeerzweig in der *Gloria victis*-Gruppe den Ruhm des Soldaten verdeutlicht, ordnete Comte die Lorbeerkrone auf dem Haupt von *La Renommée* in eine Ikonographie des Friedens ein: „[...] sa tête est ceinte, non du laurier de la victoire, mais de la couronne de la paix.“²¹⁹

Dem Salon des Jahres 1878 kam als Teil der Weltausstellung nur eine geringe Bedeutung zu. Die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums richtete sich statt dessen auf die internationale Kunstschau, die zum Programm der Weltausstellung gehörte. Andrée Sfeir-Semler bezeichnet dies als eines der Anzeichen für den Niedergang des staatlich organisierten Salons im Jahr 1880.²²⁰ Während das Gedenken an den Krieg in den Salonkritiken der *Gazette des Beaux-Arts* keine

frappé un peuple, sous le coup de tous les désastres et de toutes les ruines causés par la plus terrible des invasions étrangères, immédiatement suivie d’une guerre civile sans précédent, en proie aux déchirements de sa politique intérieure avec la menace toujours présente d’une conflagration européenne, la France, dans un effort de redressement superbe, a osé convier le monde entier, [...] à un rendez-vous plus solennel, plus grandiose, plus largement international que celui de 1867; [...]“

²¹⁷Der Palais du Trocadéro wurde für die Weltausstellung im Jahr 1878 auf dem Marsfeld errichtet.

Für die Weltausstellung von 1937 wurde das Gebäude abgerissen und durch einen Pavillon ersetzt. Vgl. Erik Mattie, *Weltausstellungen, Stuttgart und Zürich* 1998, S. 48. Ob *La Renommée* zusammen mit der Architektur zerstört wurde, konnte nicht herausgefunden werden. Da keine Fotografie von der Skulptur ermittelt werden konnte, muß auf eine Grafik zurückgegriffen werden.

²¹⁸Jules Comte, *L’exposition universelle*, in: *L’Illustration*, Bd. 71, Nr. 1832, Samedi 6 avril 1878, S. 218.

²¹⁹Ebenda.

²²⁰Sfeir-Semler 1992, S. 168.

Rolle mehr spielte,²²¹ beherrschte die Berichterstattung in den Jahren 1879 und 1880 die Diskussion um eine neue Struktur des Salons.²²² Durch die steigende Anzahl von ausgestellten Werken und dem damit einhergehenden Qualitätsverlust hatte der Salon seine Funktion als Instrument staatlicher Repräsentation eingebüßt, woraus die französische Regierung im Dezember 1880 ihre Konsequenzen zog und die Verwaltung des Salons an die Künstler übergab.²²³

4.2 *Gloria victis* im Besitz der Stadt Paris

Bereits im November 1873, als die Gipsfassung von *Gloria victis* in der »Ecole des Beaux-Arts« zu sehen war, entschloß sich die Stadtverwaltung von Paris, die Skulptur zu erwerben. Dies ist einem Sitzungsprotokoll der sich aus städtischen Abgeordneten zusammensetzenden »Commission des Beaux-Arts« vom 27. November 1873 zu entnehmen: „M. le directeur des travaux de Paris présent à cette partie de la séance expose que l’administration municipale a distingué le groupe en plâtre envoyé de Rome par M. Mercié et portant cette inscription: *Gloria victis*. Elle a exprimé le désir de l’acquérir [...]“²²⁴. Aus diesem Grund wurde der Direktor der »Ecole des Beaux-Arts« gebeten, zwischen der Stadtverwaltung und dem Künstler zu vermitteln, um eine Einwilligung von Antonin Mercié für den Verkauf von *Gloria victis* zu erlangen. Die Reaktion des sich noch in Rom aufhaltenden Künstlers wurde von dem Protokollanten mit

²²¹Die Salonkritik zur Skulptur in der *Gazette des Beaux-Arts* begrenzt sich im Jahr 1879 auf knapp acht Seiten, von denen vier einer Retrospektive vorbehalten sind. Unter den mit notizenhaften Kommentaren bedachten Werken, die auf den weiteren Seiten genannt sind, findet sich kein einziges durch den Krieg inspiriertes Werk. Vgl. Baignères, *Le Salon de 1879* (3e et dernier article), S. 146-154.

²²²Arthur Baignères, *Le Salon de 1879* (1er article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 21, Bd. 19, 1879, S. 550, eröffnete seine Ausführungen mit den Worten: „Que pensez-vous du Salon?“ Wenige Zeilen später schrieb er: „Quelque variées que soient les appréciations du Salon, un point sur lequel toutes s’accordent, c’est que le système de nos expositions est défectueux et qu’il est urgent de le modifier.“

²²³Den Gründen für die Aufgabe des staatlich verwalteten Salons, die hier nur skizziert werden können, wurde eine ausführliche Studie gewidmet. Vgl. Patricia Mainardi, *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge und New York 1993.

²²⁴Commission des Beaux-Arts, séance du 27 novembre 1873, o.S. Ich beziehe mich auf eine Kopie des handschriftlichen Protokolls aus dem Dossier zu *Gloria victis* in der Dokumentationsabteilung des Musée du Petit Palais. Daniel Imbert, *Aux origines du fonds de sculptures du dépôt d’Ivry: la politique de commande de la ville de Paris dans les débuts de la IIIe République*, in: Thuillier, Jacques u.a. (Hg.): *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée, Les Fonds de sculpture, Rencontres de l’École du Louvre*, Paris 1986, S. 95, der sich ebenfalls mit dem Ankauf der Skulptur beschäftigt, scheint aufgrund von sprachlichen Abweichungen eine andere Version des Protokolls genutzt zu haben, die von ihm herangezogene wird jedoch nicht genannt.

folgenden Worten beschrieben: „La réponse qui lui est parvenue de Rome est un assentiment de M. Mercié, qui se déclare honoré du choix fait par la ville de Paris et s'en remet à la bienveillante appréciation de M. le préfet pour la fixation du prix.“²²⁵ Erst ein Jahr später, am 29. Oktober 1874, wurde der nun vereinbarte Preis von 12.000 Francs an Mercié ausgezahlt, woraufhin die Stadtverwaltung die Gießerei Thiébaud & fils beauftragte, die Skulptur in Bronze zu gießen.²²⁶

Aus der genannten Sitzung der »Commission des Beaux-Arts« sowie aus einer Versammlung des »Conseil municipal« geht hervor,²²⁷ daß die Bronzefassung von *Gloria victis* ursprünglich für einen öffentlichen Platz in Paris vorgesehen war. Im folgenden soll zunächst am Beispiel des von dem Maler Félix Jobbé-Duval im Jahr 1875 geäußerten Vorschlags in der Versammlung des »Conseil municipal« die Diskussion über die Aufstellung von *Gloria victis* in den 1870er Jahren beschrieben werden, um dann auf die spätere Ausstellungspraxis einzugehen.

Félix Jobbé-Duval sprach sich für eine Aufstellung der Skulptur aus, durch die ein Bezug zwischen dem Pantheon und *Gloria victis* hergestellt wird.²²⁸ Als vorteilhaften Standort der Skulptur schlug der Maler die Place Rostand vor, da sich von hier aus eine Blickachse auf den Pantheon ergibt (Abb.29).²²⁹ *Gloria victis* hätte somit den Platz von der erst im Jahr 1879 vollendeten Tritonengruppe von Gustave Crauk inmitten des Brunnens auf der Place Rostand eingenommen.

Der Pantheon diente in der französischen Revolution und in den Zeiten der republikanischen Regierungsformen des 19. Jahrhunderts als „Ruhmestempel des Vaterlandes“, in dem berühmte Männer, die zum Ansehen der Nation beigetragen hatten, bestattet wurden.²³⁰ Von dieser Bedeutung des Pantheon scheint Jobbé-Duval auszugehen, wenn er die Nähe zwischen Pantheon und *Gloria victis* als der patriotischen Bedeutung der Skulptur entgegenkommend ansieht:

„Je n'ai pas besoin d'insister, Messieurs, pour vous démontrer que, dans cette situation, le groupe de M. Mercié acquerra tout le développement de l'idée

²²⁵Commission des Beaux-Arts 1873, ebenda.

²²⁶Pingeot 1982, S. 302.

²²⁷Vgl. die Rede, die der Maler Jobbé-Duval im 1875 vor den anwesenden Mitgliedern des »Conseil municipal« hielt. Diese wurde unter dem Titel „Gloria victis“ in der Zeitschrift *L'Art*, 1875, Bd. 2, S. 64 abgedruckt.

²²⁸Ebenda.

²²⁹Ebenda: „Nous venons donc nous prier de vous associer à nous pour demander à l'administration que le groupe de *Gloria victis* soit placé en regard du Panthéon, au centre du bassin, dans l'axe de la rue Soufflot.“

²³⁰Maryse Goldenberg, Panthéon, in: *Dictionnaire des monuments de Paris*, hg. von Jean Colson u. Marie-Christine Lauroa, Paris 1992, S. 567f.

qu'il exprime, et combien aussi les générations successives de nos jeunes hommes, qui viennent de toutes parts puiser la science à sa source dans notre grande cité, pourront, en se rendant à leurs écoles, se nourrir de cette saine pensée que la première et la plus élevée des légitimes ambitions est le dévouement à la patrie."²³¹

Jobbé-Duval betrachtete *Gloria victis* als Instrument einer Volkserziehung, deren Ziel es sei, die heranwachsenden Männer in ihrem patriotischen Empfinden zu bestärken. Die möglichen Rezipienten der Skulptur leitete er aus den lokalen Gegebenheiten ab. Indem Jobbé-Duval von den „écoles“ sprach, verwies er auf das den Pantheon umgebende Quartier Latin, in dem sich neben weiteren Bildungseinrichtungen die Sorbonne und das Collège de France befinden.

Die Stadtverwaltung lehnte jedoch den Vorschlag von Jobbé-Duval ab und ließ die Skulptur im Jahr 1879 an weit unbedeutenderer Stelle auf dem Square Montholon im 9. Arrondissement – einer im Jahr 1862 im Zuge der städtebaulichen Umgestaltungsmaßnahmen des Seine-Präfekten Haussmann angelegten Grünanlage²³² – errichten.²³³ Die genauen Gründe der Zurückweisung des von Jobbé-Duval bevorzugten Aufstellungsortes konnten nicht in Erfahrung gebracht werden. Daniel Imbert vermutet, daß bereits zu diesem Zeitpunkt das Hôtel de Ville als zukünftiger Bestimmungsort von *Gloria victis* feststand, weshalb nur nach einer provisorischen Lösung gesucht wurde.²³⁴

Im Jahr 1884 fand *Gloria victis* Eingang in die Cour centrale²³⁵ des zwei Jahre zuvor eingeweihten Hôtel de Ville.²³⁶ Am 24. Mai 1871 wurde das ehemalige Hôtel de Ville, das nach den Plänen von Domenico Bernabei gen. Boccador ausgeführt wurde, von den Kommunarden niedergebrannt. Im Jahr 1873 entschied man sich nach längeren Verhandlungen für eine Rekonstruktion des zerstörten Gebäudes und schrieb einen Wettbewerb aus, aus dem die Architekten Théodore

²³¹Gloria-victis 1875, S. 64.

²³²Marquis de Rochemont, Promenades dans toutes les Rues de Paris, IXe Arrondissement, Paris 1910, S. 9.

²³³Anne Pingot, Mercié (Antonin), in: Exposition Raphaël et l'art français: hommage à Raphaël, Ausst.-kat. der Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1983, S. 235.

²³⁴Imbert 1986, S. 95. Da Imbert keinen Quellenverweis liefert, können seine Angaben nicht überprüft werden.

²³⁵In der Forschungsliteratur werden für den zentralen Innenhof des Hôtel de Ville unterschiedliche Begriffe genutzt, die zwischen der Benennung „Cour centrale“, „Cour intérieure“ und „Cour d'honneur“ variieren. Da es mir zuerst darum geht, den Innenhof zu lokalisieren, wird im folgenden von der „Cour centrale“ die Rede sein.

²³⁶Vgl. u.a. den Eintrag im Inventaire général, in: Exposition du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris, 1881-1982, Ausst.-Kat. der Bibliothèque administrative, hg. von Béatrix de Buffévant, Paris 1982, S. 151. Im Jahr 1880 erhielt Antonin Mercié den Auftrag, zwei weitere Skulpturen für den Escalier d'Honneur des Hôtel de Ville zu erstellen. Vgl. ebenda.

Ballu und Edouard Deperthes siegreich hervorgingen.²³⁷ Als das rekonstruierte Hôtel de Ville im Jahr 1882 eingeweiht wurde, waren die Arbeiten an der Innendekoration noch nicht abgeschlossen,²³⁸ was möglicherweise die erst später erfolgte Aufstellung von *Gloria victis* begründet.

Ein Aquarell des Malers Theodor Hoffbauer zeigt *Gloria victis* inmitten der zu einem Wintergarten umgestalteten Cour centrale (Abb.30).²³⁹ Das Aquarell entstand im Zusammenhang des Besuchs des russischen Geschwaders in der französischen Hauptstadt und thematisiert den Ball, der am 20. Oktober 1893 zu Ehren der russischen Gäste gegeben wurde.²⁴⁰ Der Ball in der Cour centrale war eines der Hauptereignisse im Rahmen der sich über eine Woche hinziehenden russisch-französischen Festlichkeiten. Während an dem Konzert und dem Feuerwerk, die auf dem Platz vor dem Hôtel de Ville am 20. Oktober veranstaltet wurden, die Pariser Bevölkerung ohne Einschränkungen teilnehmen konnte, wurden auf dem Ball in der Cour centrale nur geladene Gäste, angeführt vom Präsidenten der Republik, empfangen. Die Feierlichkeiten standen im Zusammenhang der Bemühungen Frankreichs, das seit langem angestrebte Bündnis mit Rußland voranzutreiben, um sich aus der außenpolitischen Isolierung herauszubegeben.

Der Ball am 20. Oktober 1893 bezeichnet den Beginn einer Reihe von „nationalen Zeremonien“²⁴¹, die in den folgenden Jahren in der Cour centrale abgehalten wurden. Der jährliche Presseball, dessen Bedeutung sich vornehmlich auf die städtische Politik begrenzte, fand hingegen in der Salle des Fêtes statt.²⁴² Es ist somit davon auszugehen, daß die Cour centrale einer nationalen Repräsentation diene, im Rahmen derer *Gloria victis* durch die zentrale Aufstellung eine

²³⁷Ausführlich berichtet Pierre Casselle, *Le conseil municipal et la reconstruction de l'Hôtel de Ville, 1871-1890*, in: *Ausst.-Kat. Exposition du centenaire ... 1982*, S. 17-34, über die Verhandlungen zur Wiedererrichtung des Hôtel de Ville und die Schritte der Rekonstruktion. Hiernach ging die Initiative für das Neuentstehen des zerstörten Baues vom Präsidenten Thiers aus, der an die Bedeutung des ehemaligen Hôtel de Ville anknüpfen wollte. Vgl. auch Francine Delacroix, *Hôtel de Ville*, in: *Dictionnaire des monuments de Paris*, hg. von Jean Colson u. Marie-Christine Lauroa, Paris 1992, S. 354-357.

²³⁸Vgl. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Hôtel de Ville*, in: ders. (Hg.), *Le guide du Patrimoine*, Paris, Paris 1994, S. 237.

²³⁹Auf das Aquarell von Theodor Hoffbauer, das heute im Musée Carnavalet in Paris aufbewahrt wird, stieß ich beim Sichten des *Ausst.-Kat. Exposition du centenaire ... 1982*, in dem es als Abbildung Nr. 65 angeführt ist. Eine Interpretation des Aquarells, die z.B. Aufschluß geben könnte, ob es sich um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der Raumsituation handelt, existiert meines Wissens nicht.

²⁴⁰Vgl. zum Ball am 20. Oktober 1893: Jeanne Gaillard, *Quand on dansait à l'Hôtel de Ville*, in: *Ausst.-Kat. Exposition du centenaire ... 1982*, S. 121-125.

²⁴¹Ebenda, S. 125.

²⁴²Ebenda, S. 115f.

besondere Rolle zukam. Jeanne Gaillard hat darauf hingewiesen, daß zur Ausstattung der Salle des Fêtes eine Büste mit einer allegorischen Darstellung der Republik gehörte, die sie als Zeichen der volksnahen Regierung interpretiert.²⁴³ Im Gegensatz dazu verstehe sich *Gloria victis* im Zusammenhang der russisch-französischen Feierlichkeiten als Sinnbild der „Paix armée“.²⁴⁴ Der dem zeitgenössischen Verständnis entsprechende Ausdruck „Paix armée“ bezeichnet den Versuch, durch ein militärisches Bündnis den Frieden zu bewahren.²⁴⁵ Inwieweit sich diese Vorstellung auf *Gloria victis* übertragen läßt, geht aus den Ausführungen von Gaillard nicht hervor. Es scheint vielmehr, daß sie die Bedeutung des russisch-französischen Zusammentreffens – ohne weitere Kenntnis der Skulptur – auf *Gloria victis* überträgt. Solange keine zeitgenössischen Kommentare gefunden werden, die die Aufstellung von *Gloria victis* in der Cour centrale erläutern, können keine Aussagen getroffen werden, die über die repräsentative Bedeutung der Skulptur im nationalen Kontext hinausreichen.

Gloria victis verblieb bis im Jahr 1921 in der Cour centrale des Hôtel de Ville und wurde im Jahr 1934 in das Depot der Stadt Paris nach Auteuil gebracht.²⁴⁶ Eine Begründung, warum die Skulptur aus dem Hôtel de Ville entfernt wurde, konnte nicht ermittelt werden. So kann nur vermutet werden, daß *Gloria victis* nach dem für die Franzosen gewonnen ersten Weltkrieg als nicht mehr zeitgemäß galt.²⁴⁷ Seit 1976 befindet sich die Bronzefassung von *Gloria victis* aus dem Besitz der Stadt Paris in der ständigen Sammlung des Musée du Petit Palais.²⁴⁸

4.3 Die Kriegerdenkmäler

²⁴³Ebenda, S. 125.

²⁴⁴Gaillard 1982, S. 125: „Le rituel de la première [La réception franco-russe; S.M] obéit à un symbolisme insistant qui gravite autour de la Paix armée dont une statue orne, en 1893, le centre du jardin d’hiver improvisé dans la cour d’honneur de la maison municipale.“

²⁴⁵Der Ausdruck „Paix armée“ wurde 1893 in Frankreich zum ersten Mal lexikalisch erfaßt. Vgl. Stichwort: „Paix“ in: Grand Larousse de la langue française, hg. von Louis Gilbert, Bd. 5, Paris 1976, Spalte 3906.

²⁴⁶Vgl. Pingeot 1982, S. 302 u. Pingeot 1983, S. 235.

²⁴⁷Kurz vor seinem Tod im Jahr 1916 begann Antonin Mercié die Arbeiten an einer Statuette die er mit *Gloria victoribus* betitelte. Das nicht vollendete Werk zeigt einen stehenden, vorwärtsdrängenden Krieger mit einer ihn bekränzenden Nike, wobei jedoch der Lorbeer in der Hand der Göttin noch ausgespart ist. Vgl. „G.B.“, Antonin Mercié, in: L’Illustration, 1916, Nr. 3851-3852, Samedi 23-30 décembre 1916, S. 586 u. Abb. S. 587.

²⁴⁸Vgl. Pingeot 1982, S. 302.

Ab Beginn der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden großformatige Reproduktionen von *Gloria victis* als Kriegerdenkmal in mehreren französischen Städten aufgestellt. Der Einweihung des Kriegerdenkmals in Niort im Jahr 1881 folgte die Aufstellung der Skulptur im öffentlichen Raum der Städte Agen (1883), Bordeaux (1885), Châlons-sur-Marne (1890-91) und Cholet (1901).²⁴⁹ Von den angeführten Städten ist allein Châlons-sur-Marne unmittelbar Kriegsschauplatz gewesen. Hier hatte Mac-Mahon die *armée de Châlons* ins Leben gerufen, die sich an der Verteidigung von Paris beteiligte.²⁵⁰ Noch zu Beginn des Jahres 1872 befanden sich in der Gegend von Châlons-sur-Marne deutsche Garnisonen,²⁵¹ die erst am Ende des Jahres abrückten.²⁵² Bordeaux hingegen nahm eine besondere Rolle ein, da die Stadt ab dem 8. Dezember 1870 als Sitz der provisorischen Regierung fungierte. Am 14. Februar 1871 wurde in Bordeaux die zu Anfang des Monats neugewählte Nationalversammlung einberufen.²⁵³ Die Aufstellung der Kriegerdenkmäler erstreckte sich somit von Städten, die direkt in das Kriegsgeschehen involviert waren, bis hin zum südfranzösischen Agen, einer Stadt, die von den Verwüstungen und Zerstörungen des Krieges verschont blieb.

Gloria victis in der Funktion als Kriegerdenkmal zählt zu den frühen Beispielen der zweiten Generation von Monumenten, die sich auf den deutsch-französischen Krieg bezogen. Die ersten Monumente die im Verlauf der 1870er Jahre entwickelt wurden, bestanden zumeist aus einfachen geometrischen Formen, wobei auf das Formenrepertoire von Pyramiden und Obelisquen zurückgegriffen wurde.²⁵⁴ Diese Monumente wurden insbesondere auf den Schlachtfeldern, die nun zu Militärfriedhöfen umgewandelt wurden, aufgestellt. Die gewählte Aufstellungspraxis verwies somit auf den authentischen Ort der Kriegereignisse. Durch die zeitliche Nähe zu den zurückliegenden Schlachten wurden die frühen Kriegerdenkmäler in die Trauer um die Toten eingebunden.²⁵⁵

²⁴⁹Vgl. ebenda.

²⁵⁰Vgl. Garret 1998, S. 41.

²⁵¹Vgl. Karte zur Besetzung Frankreichs in: Roth 1990, S. 534.

²⁵²Vgl. Karte zur Besetzung Frankreichs in: Klaus Malettke, Deutsche Besetzung in Frankreich und französische Kriegsentschädigung aus der Sicht der deutschen Forschung, In: Levillian / Riemenschneider 1990, S. 282f.

²⁵³Vgl. Roth 1990, S. 739f.

²⁵⁴Vgl. u.a. Maurice Agulhon, La République dans les grandes pédagogies nationales (mairies, monuments aux morts, grands hommes), in: Ders.: Marianne au pouvoir, L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914, Paris 1989, S. 132 u. Hargrove 1982/83, S. 60. Hargrove 1985, S. 568, berichtet im Gegensatz zu Agulhon, daß auf die Säule im Kriegerdenkmal verzichtet wurde, da sie als Symbol der napoleonischen Ära verstanden wurde.

²⁵⁵Vgl. u.a. Becker 1992, S. 23-26.

Die Kriegerdenkmäler, auf denen entsprechend zu *Gloria victis* eine Figurengruppe dargestellt wurde, datieren hingegen zu weiten Teilen aus einem späteren Zeitraum. Zumeist zeigten sie die Verknüpfung von einer weiblichen Allegorie mit einem oder zwei Soldaten.²⁵⁶ Nach Maurice Agulhon handelt es sich bei den weiblichen Gestalten größtenteils um die Allegorie Frankreichs, während nur in einer geringeren Anzahl von Werken eine geflügelte Göttin wiedergegeben wurde, die Agulhon als „Gloire“ oder „Renommée“ interpretiert.²⁵⁷ Im allgemeinen wurden diese Werke ebenso wie *Gloria victis* im Stadtzentrum aufgestellt.²⁵⁸

Annette Becker macht darauf aufmerksam, daß mit der zentralen Platzierung der Kriegerdenkmäler ein Funktionswandel einhergeht.²⁵⁹ Während die Bewältigung der Trauer in den Hintergrund tritt, wird die Legitimierung des herrschenden politischen Systems nun zum vorrangigen Ziel. Nach einer Phase monarchistischer Restauration kann am Ende der 1870er Jahre von einer Konsolidierung der Dritten Republik gesprochen werden. Diese sah ihren Ursprung in der von Gambetta angeführten »Défense nationale« und berief sich mit Stolz auf die als ruhmreich stilisierten Taten der französischen Armee. Der Kampf der Soldaten wurde als patriotisch motiviert interpretiert; sie seien aus Liebe zum Vaterland in den Krieg gezogen. Die Kriegerdenkmäler entwickelten sich so zu Stützfeilern des französischen Nationalismus.

Die von Mercié in der *Gloria victis*-Gruppe angelegte Unbestimmtheit der allegorischen Darstellungsweise ermöglichte es, die Skulptur in unterschiedlichen Kontexten zu interpretieren. Hierdurch unterscheidet sich *Gloria victis* von der Mehrzahl der figurativen Kriegerdenkmäler, in denen auf die realitätsnahe Wiedergabe der Uniform des Soldaten Wert gelegt wurde. Als Beispiel sei hier die von Louis-Ernest Barrias konzipierte Skulpturengruppe genannt (Abb.31), die siegreich aus dem im Jahr 1879 ausgeschriebenen Wettbewerb für das *Monument de la Défense de Paris* hervorging.²⁶⁰ Der hier dargestellte Mobilgardist trägt die für ihn charakteristische Uniform, die von den Zeitgenossen leicht wiedererkannt werden konnte. Das Chassepot in den Händen des Soldaten sowie die Kanone

²⁵⁶Vgl. Maurice Agulhon, *Les statues politiques au XIXe siècle*, in: Thuillier, Jacques u.a. (Hg.): *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée*, Les Fonds de sculpture, Rencontres de l'École du Louvre, Paris 1986, S. 140.

²⁵⁷Vgl. Agulhon 1989, S. 133f., der die Werke einer provisorischen Liste von Kriegerdenkmälern ikonographisch bestimmt.

²⁵⁸Vgl. ebenda, S. 132.

²⁵⁹Vgl. im folgenden Becker 1992, S. 31-36. Vgl. auch Agulhon 1989, S. 130.

hinter dem Rücken der Allegorie von Paris entsprechen weit mehr dem Militärgerät, das den Ausgang der Schlachten entschied, als der Degen in der *Gloria victis*-Gruppe. Die wirklichkeitsgetreuere Darstellung im *Monument de la Défense de Paris* mag einerseits darin begründet liegen, daß Barrias der spezifische Kontext der späteren Aufstellung bereits im vorhinein bekannt war, zum anderen war der Künstler jedoch den Geschmackskriterien der Jury des Wettbewerbs gefolgt.²⁶¹ Auch das von Mercié zu Beginn der 1880er Jahre entwickelte Kriegerdenkmal (Abb.32), das auf der Place d'Armes in Belfort errichtet wurde, zeigt den Soldaten in zeitgenössischer Uniform, wobei hier der regionale Kontext durch das traditionell elsässische Kostüm der weiblichen Allegorie hergestellt wurde.

In Bordeaux konnte der Standort einer Reproduktion von *Gloria victis* vor der Nordfassade der Kathedrale Saint André auf der Place Pierre-Laffitte²⁶² nachgewiesen werden. Eine Postkarte (Abb.33) aus den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts und eine Fotografie (Abb.34), vermutlich aus den 1920er Jahren, zeigen eine Seitenansicht von *Gloria victis* mit Blick auf die Tour Pey-Berland.²⁶³ Das Gewicht der Skulptur lastet auf einem Sockel mit kanneliertem Schaft und abgestuftem Gesims. Die Skulptur ist umgeben von einer Bepflanzung und einem umzäunenden Gitter, das dem Kriegerdenkmal einen eigenen Raum inmitten des Platzes als Teil des gesellschaftlichen Lebens zuordnet. Während durch das Gitter dem Ort des Kriegerdenkmals eine größere Grundfläche eingeräumt wurde, erreichte man durch den Sockel eine Steigerung des Kriegerdenkmals in die Höhe. Hierdurch konnte die Aufmerksamkeit der sich auf dem Platz bewegenden Menschen – trotz der enormen Ausmaße der Kathedrale St. André – auf die

²⁶⁰Vgl. ausführlich Imbert 1989.

²⁶¹Laut Daniel Imbert versteht sich die von Barrias gewählte Verbindung zwischen einer allegorischen Darstellung und Figuren im zeitgenössischen Gewand als ein Kompromiß der den verschiedenen ästhetischen Auffassungen der Jurymitglieder gerecht werden sollte. Während einige Jurymitglieder die Allegorie ablehnten wendeten sich andere gegen eine realistische Wiedergabe der Uniformen. Vgl. ebenda S. 98-102.

²⁶²Die Place Pierre-Laffitte existiert heute nicht mehr in Bordeaux. *Gloria victis* ist dennoch weiterhin in der Nähe der Kathedrale aufgestellt und zwar vor dem Centre National Jean Moulin, das sich als Dokumentationszentrum des Zweiten Weltkrieges versteht und dem Résistance-Kämpfer Jean Moulin gewidmet ist. #Für diese Information möchte ich dem bordelaiser Denkmalpfleger Philippe Prévot danken, der zudem vor Ort verifizierte, daß sich keine Inschrift auf dem Sockel befindet. Der kannelierte Schaft des Sockels läßt vermuten, daß dies der ursprünglichen Sockelgestaltung entspricht.

²⁶³Bei den Abbildungen handelt es sich um Fotokopien von Dokumenten aus der Dokumentationsabteilung des Musée du Petit Palais. Mit der freundlichen Unterstützung eines Marburger Kartophilisten konnte die Postkarte in eine topographische Serie zu Bordeaux eingeordnet werden, wodurch sich ein Entstehungszeitraum zwischen 1904 und 1908 ergab. Als Anhaltspunkt für die Datierung der Fotografie dienten die im Hintergrund sichtbaren Autotypen.

Gloria victis-Gruppe gelenkt werden. Anhand der Fotografie wird deutlich, daß eine betrachtende Person, die bis an das Gitter herantrat, die Skulptur in starker Aufsicht wahrnahm, wodurch die monumentale Wirkung der *Gloria victis*-Gruppe betont wurde.²⁶⁴

Eine Grafik (Abb.35) und ein Artikel²⁶⁵ in der Zeitschrift *L'Illustration* informieren über die Einweihung des Kriegerdenkmals in Niort. In der ungefähren Bildmitte der Grafik, umgeben von einer Menschenmenge mit unterschiedlichen Fahnen, zeigt sich die Skulptur vor dem Hintergrund der Häuserzeilen auf der Place de Strasbourg.²⁶⁶ Im Vordergrund auf erhöhter Standfläche, die vermutlich als Rednerbühne zu verstehen ist, befinden sich Teile der Bourgeoisie und des Militärs, während hinter einer Absperrung rechts im Bild Kavallerie erscheint. Über die genauere Zusammensetzung des Publikums zum Zeitpunkt der Einweihungsfeierlichkeiten gibt der zugehörige Artikel Auskunft: „Le ministre de la guerre, le ministre des Beaux-Arts et le conseil municipal de Paris y étaient représentés. Des délégations des différents départements de l'ouest et une délégation des anciens mobiles du département y figuraient également.“²⁶⁷ Zum Programm der Zeremonie gehörte eine Rede von einem Vertreter des Militärs als auch vom Präfekten des Départements sowie von Antonin Proust,²⁶⁸ der für die lokale Presse arbeitete und sich als Mitglied der republikanischen Partei und als »Conseil Supérieur des Beaux-Arts« verdient gemacht hatte.²⁶⁹

²⁶⁴Die Aufstellung einer Skulptur auf einen Sockel entspricht der zeitüblichen Konvention der Denkmalskulptur. Diese wurde von dem amerikanischen Bildhauer Richard Serra treffend kommentiert: „Sockelskulptur übermittelt immer einen Machteffekt, indem sie den Betrachter dem idealisierten, erinnerten, gepriesenen Gegenstand unterwirft.“ Vgl. Richard Serra, *Erweiterte Notizen von Sight Point Road*, in: Richard Serra, *Neuere Skulpturen in Europa, 1977-1985*, Eine Auswahl, Ausst.-Kat., Galerie m, Bochum 1984, S. 8. Zitiert nach Bernhard Kerber, *Skulptur und Sockel, Probleme des Realitätsgrades*, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 8, 1990, S. 116. Nur wenige Jahre nach der Errichtung des Kriegerdenkmals in Bordeaux (1885) sollte es zu einer öffentlichen Präsentation eines Denkmals kommen dessen Entwurf eine ebenerdige Aufstellung vorsah: Rodins *Bürger von Calais* (die Bronzefassung von 1889 befindet sich in der Sammlung des Musée Rodin in Paris) wurde zum Opfer der Kritik, da der Künstler keinen Sockel vorsah. Vgl. Kerber, ebenda, S. 114 u.116f.

²⁶⁵Anonym, *Le monument de Niort*, in: *L'Illustration*, Bd. 78, Nr. 2017, Samedi 22 Octobre 1881, S. 280.

²⁶⁶Der Bezug zum deutsch-französischen Krieg ist in Niort bereits durch den nach der annektierten Stadt Straßburg benannten Platz gegeben.

²⁶⁷Anonym, *Le monument de Niort*, 1881.

²⁶⁸Ebenda.

²⁶⁹Antonin Proust verdankt seinen heutigen Bekanntheitsgrad zu weiten Teilen seiner Freundschaft zu Eduard Manet. Der in Niort geborene Proust war Kriegskorrespondent und arbeitete ab September 1870 als Sekretär von Gambetta. Einen Monat nach der Einweihung des Kriegerdenkmals wurde Proust von Gambetta an die Spitze des »Ministère des Beaux-Arts« berufen. Vgl. Paul Gerbod, *Proust Antonin*, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, New York 1996, Bd. 25, S. 660.

Im Gegensatz zu dem von Jakob Vogel²⁷⁰ beschriebenen religiösen Charakter der Gedenkfeiern in den 1870er Jahren stellt sich die Einweihung des Kriegerdenkmals in Niort als eine von zivilen und militärischen Kräften getragene Veranstaltung dar. Nach Vogel bedingte die von republikanischer Seite forcierte Spaltung von Kirche und Staat in den 1880er Jahren eine Abkehr von den noch in den ersten Jahren nach dem Krieg üblichen Gedenkgottesdiensten.²⁷¹ Während durch die Rede des Präfekten vom Département Deux-Sèvres die regionale Bedeutung der Einweihungsfeierlichkeiten betont wurde, bezeugt die Anwesenheit der aus Paris angereisten Prominenten über den städtischen Zusammenhang hinausreichenden Stellenwert des Ereignisses.

Die auf der Grafik kaum zu entziffernde Inschrift auf dem in Form eines Pyramidenstumpfes gearbeiteten Sockel wird in dem Artikel wie folgt überliefert: „Aux mobiles des Deux-Sèvres, morts en 1870“.²⁷² Durch die Inschrift wurde das Kriegerdenkmal in den regionalen Kontext gestellt: Es wurden speziell die Mobilgardisten des Département Deux-Sèvres gewürdigt. Das Monument diente somit der Erinnerung an die im Krieg getöteten Angehörigen der ortsansässigen Familien.²⁷³

Bei den Reproduktionen von *Gloria victis*, die als Kriegerdenkmäler im öffentlichen Raum aufgestellt wurden, handelt es sich um Einzelanfertigungen. Die Reproduktionen in Niort und Châlons-sur-Marne fertigte die Gießerei Thiébaud frères²⁷⁴, die auch die Ausführung der ersten Bronzefassung übernommen hatte.²⁷⁵ Für das Kriegerdenkmal in Niort ist überliefert, daß vor der Auftragsvergabe eine Genehmigung bei der Stadt Paris eingeholt wurde.²⁷⁶ Nach

²⁷⁰Vgl. Jakob Vogel, Nationen im Gleichschritt, Der Kult der >Nation in Waffen< in Deutschland und Frankreich, 1871-1914, (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 118), Göttingen 1997, S. 191f. Die von Vogel, S. 343, Anm. 305, angeführte Dissertation von Andreas Weber mit dem Titel: Kriegsgedenken in Frankreich (1871-1914). Studien zur kollektiven Erinnerung an den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71, ist weiterhin nicht zugänglich, da nach Auskunft des verantwortlichen Prüfungsamtes in Freiburg vom 9.10.1999 die Arbeit noch nicht veröffentlicht wurde.

²⁷¹Vgl. ebenda, S. 191.

²⁷²Anonym, Le monument de Niort, 1881.

²⁷³Die Bezeichnung der Soldaten als „mobiles“ geht auf die von Marschall Niel im Jahr 1868 reorganisierte »Garde nationale mobile« zurück. Die »Garde nationale mobile« verstand sich als Unterstützung der regulären Berufsarmee. Die Mobilgardisten verfügten zumeist nur über geringe militärische Kenntnisse und rekrutierten sich aus weiten Teilen der französischen Bevölkerung. Als Sinnbild des Bürgersoldaten verkörperten sie ein republikanisches Ideal, das durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht nach dem Ende des Krieges seine Umsetzung erfuhr. Vgl. Delmas 1992, S. 550 u. S. 561 u. Robichon 1993, S. 70.

²⁷⁴Aus dem Namen der Gießerei Thiébaud & fils wurde nach dem Ableben des Vaters der Name Thiébaud frères.

²⁷⁵Vgl. Pingot 1992, S. 302 u. Les bronzes du XIXe siècle 1987, S.491.

²⁷⁶Anonym, Le monument de Niort, 1881.

Jacques Caso verfügte im 19. Jahrhundert der Käufer einer Skulptur zumeist nicht nur über den materiellen Wert des Werkes, sondern auch über die künstlerische Idee, wodurch ihm freigestellt wurde, Reproduktionen der Skulptur herzustellen und diese gewinnbringend zu vermarkten.²⁷⁷

4.4 Die seriellen Reproduktionen

Im Mai 1877 erhielt die Gießerei Barbedienne die Genehmigung, serielle Reproduktionen von *Gloria victis* (Abb.36)²⁷⁸ anzufertigen.²⁷⁹ Bereits 1874 wurden *Merciés David, vainqueur de Goliath* und die Büste der *Dalila*, die beide im Salon von 1872 ausgestellt wurden, bei Barbedienne für Reproduktionen unter Vertrag genommen. Im Jahr 1877 erfolgte gemeinsam mit dem Auftrag für *Gloria victis* eine Übereinkunft für Vervielfältigungen von *Merciés Statuette David avant le combat*, die im Salon von 1876 zu sehen war. Die Zusammenarbeit von *Mercié* und Barbedienne setzte sich auch in bezug auf spätere Werke des Künstlers fort.²⁸⁰

Die von Ferdinand Barbedienne geleitete Gießerei führte Reproduktionen von Meisterwerken von der Antike bis zur zeitgenössischen Kunst aus. Die zeitgenössischen Künstler, die bei Barbedienne unter Vertrag standen, gehörten entweder zur Salonelite oder waren durch die Ehrenlegion ausgezeichnet worden. Das Themenrepertoire der Reproduktionen begrenzte sich zumeist auf die

²⁷⁷Jacques de Caso, *Serial Sculpture in Nineteenth-Century France*, in: *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Ausst.-Kat. des Fogg Art Museum, hg. von Jeanne L. Wasserman, Cambridge (Mass.) 1975, S. 10f.

²⁷⁸Die hier abgebildete, in: *Les bronzes du XIXe siècle 1987*, S. 489, gefundene serielle Reproduktion von *Gloria victis* mit einer Höhe von 92,5 cm (der Aufbewahrungsort und das Entstehungsdatum sind nicht angegeben) soll einen Eindruck über die Qualität der Arbeiten von Barbedienne vermitteln. Die Wahl einer farbigen Patina - auf der Abbildung braun mit vergoldetem Harnisch und Lorbeerzweig - findet sich bei mehreren seriellen Reproduktionen von *Gloria victis*, die in heutiger Zeit auf dem Kunstmarkt zu erwerben sind, wieder. Vgl. Christie's, New York, *19th Century European Paintings, Drawings, Watercolors and Sculpture*, Auk.-Kat. New York, Tuesday, May 22, 1990, S. 79, Nr. 185 u. *Vente Sotheby's, New York*, Auk.-Kat. 16. Februar 1995, o.S., Nr. 185. Ob es üblich war, das Geschlecht des Jünglings auf denjenigen Reproduktionen zu verbergen, die für den privaten Innenraum bestimmt waren, kann nicht gesagt werden.

²⁷⁹Neben den ganzfigurigen Reproduktionen von *Gloria victis* die im folgenden behandelt werden, existieren auch serielle Detailvervielfältigungen. Hierzu gehören laut einem mir zugesandten Fax von Daniel Imbert vom 15.07.1999 auch zwei in Gips gearbeitete, patinierte Köpfe der geflügelten Göttin mit einer Höhe von 44 cm, die in dem von Imbert geleiteten *Dépôt des oeuvres d'art de la Ville de Paris à Ivry* aufbewahrt werden. Etwas irreführend werden diese beiden Köpfe bei Pingot 1982, S. 302 unter der Rubrik „original plaster“ aufgeführt.

²⁸⁰Vgl. die *Liste alphabétique des auteurs pris sous contrat par Barbedienne entre 1843 et 1889* und die *Liste chronologique des sculptures (sic !) prises sur contrat par Barbedienne de 1843 à*

Historie, während realistische Darstellungen und Genreszenen kaum Aufnahme in den Katalog fanden. Die Gießerei sah sich somit einer traditionellen Ästhetik verpflichtet, die Gewinn versprach. Barbedienne wurde auf mehreren Weltausstellungen prämiert und genoß aufgrund der hervorragenden Qualität der Reproduktionen ein hohes Ansehen in der Öffentlichkeit.²⁸¹

Im Jahr 1838 erwarb Barbedienne die Exklusivrechte für die Vermarktung der von Achille Collas ein Jahr zuvor erfundenen *machine à réduire*. Die Besonderheit der Erfindung von Collas lag in der Möglichkeit, nicht nur Reliefs, sondern auch vollplastische Werke in jeder beliebigen Größe reproduzieren zu können. Hierfür wurde das Modell in kleinere Formen geteilt, die separat in den gewünschten Ausmaßen in Gips kopiert wurden. Die zusammengefügte Gipskopie konnte dann in Bronze gegossen werden. Im Gegensatz zu früheren Reproduktionstechniken wurde die detailgetreue Wiedergabe des Originals belobigt, jedoch gab es auch kritische Stimmen, die darauf verwiesen, daß Fehler bei der Zusammenfügung der Teilstücke auftraten.²⁸²

Die Befürworter der Reproduktionstechniken begrüßten den technischen Fortschritt, der eine weite Verbreitung der Skulptur ermöglichte. So äußerte z.B. Léon-Emmanuel de Laborde:

„L'intervention des machines a été, dans cette propagande de l'art, une époque et l'équivalent d'une révolution; les moyens reproducteurs sont l'auxiliaire démocratique par excellence. Contester cette action est d'un aveugle; dédaigner cette influence serait d'un insensé; ne pas prévoir l'avenir de cette association du génie des arts avec la puissance des nouveaux moyens de reproduction à bon marché, c'est d'un esprit borné.“²⁸³

Gustave Planche, ein Kritiker der Verbindung zwischen Kunst und Industrie, bezweifelte hingegen, ob die Reproduktionen der Demokratisierung der Kunst dienen. Statt dessen befürchtete er eine allein an der Nachfrage orientierte Kunstproduktion:

„Le Moïse, les figures allégoriques de la chapelle des Médicis sont-ils mieux compris de la foule depuis qu'ils ont été réduits par le procédé Collas et décorent les appartements de la bourgeoisie? Nous possédons à l'École des

1889 in: Catherine Chevillot, Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889: l'exemple de Barbedienne, in: Revue de l'art, 1992, Nr. 95, S. 66f.

²⁸¹Vgl. ebenda, S. 62f. sowie Les bronzes du XIXe siècle 1987, S. 653-658. Nach Caso 1975, S. 8f, rühmte die Öffentlichkeit Barbedienne während es im Innern der Werkstatt, aufgrund der schlechten Arbeitsbedingungen, zu Protesten kam.

²⁸²Meredith Shedd, A mania for statuettes: Achille Collas and other pioneers in the mechanical reproduction of sculpture, in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 134, Bd. 120, 1992, S. 38.

²⁸³Léon-Emmanuel de Laborde, De l'Union des Arts et de l'Industrie, Bd. 2, Paris 1856, S. 75f. Zitiert nach Caso 1975, S. 20, Anm. 40.

Beaux-Arts des moulages fidèles...C'est là qu'il faut les étudier, quand on ne peut visiter ni Rome ni Florence. La sculpture associée à l'industrie n'aura bientôt plus d'autre souci que de plaire au plus grand nombre. La seule manière de connaître ce qu'ont voulu les grands génies, c'est d'étudier leurs oeuvres dans la forme qu'ils leur ont donnée.²⁸⁴

Im Katalog von Barbedienne aus dem Jahr 1880 wurde *Gloria victis*, nach Preisklassen gestaffelt, hinter dem *David, avant le combat* von 1876 und dem *David, vainqueur de Goliath* von 1872 aufgeführt (Abb.37). Die Büste der *Dalila* schied bereits in diesem Jahr aus dem Katalog aus. Eine schematische Zeichnung des jeweiligen Werkes erleichterte dem potentiellen Kunden die Auswahl. Als erstes Auswahlkriterium wurde der fettgedruckte, in Majuskeln geschriebene Titel des Werkes angegeben, dem folgt – beschränkt auf den Nachnamen – die Erwähnung des Künstlers. Als Anreiz für den Kauf diente somit zuerst das eigenständige Werk und nicht die Popularität des Produzenten. Der kleingedruckte Hinweis auf den Eigentümer von *Gloria victis* bezeugt den Vertragspartner, durch den die Reproduktionen ermöglicht wurden. Die Stadt Paris stellte als Bedingung für die Reproduktionen, daß sie einen Abguß in den größten Ausmaßen erhielt.²⁸⁵ Der Preis für eine Reproduktion in Originalgröße wurde nicht genannt. Bei einer Höhe von ca. 3,17 m ist davon auszugehen, daß diese Exemplare zumeist für den öffentlichen Raum bestimmt waren. Inwieweit Barbedienne sich an der Herstellung der großformatigen Kriegerdenkmäler beteiligte oder ob diese Aufträge allein von Thiébaud frères ausgeführt wurden, konnte nicht herausgefunden werden.

Der Preis von 2100 Francs für eine Reduktion von *Gloria victis* mit einer Höhe von 0,95 m erscheint ausgesprochen hoch, vergleicht man ihn mit den Kosten von 800 Francs für eine nur 3 cm kleinere Reduktion des *David, vainqueur de Goliath*. Zum einen sind hier die größeren technischen Schwierigkeiten zu berücksichtigen, die eine Reproduktion einer Zweifigurengruppe bedingte, zum anderen kann hier eine an der Nachfrage orientierte Preisgebung vermutet werden. Pingot berichtet, daß im Jahr 1881 bereits Reduktionen in vier verschiedenen Größen ausgeführt wurden und sich die Anzahl der zugänglichen Formate im Jahr 1900 auf sieben steigerte. Nach den im Louvre aufbewahrten Auftragslisten fanden die

²⁸⁴Gustave Planche, *L'art et l'industrie*, in: *Revue des deux mondes*, 1er juillet 1857, S. 189. Zitiert nach Shedd 1992, S. 42.

²⁸⁵Pingot 1982, S. 302.

Reproduktionen mit einer Höhe von 0,93 m die größte Abnehmerzahl, gefolgt von denen mit einer Höhe von 1,10 m.²⁸⁶

Inwieweit von einer Demokratisierung der Skulptur gesprochen werden kann, bleibt bei den Preisen für eine Reproduktion von *Gloria victis* fraglich. Selbst für einen Facharbeiter, der nach den Angaben von Chevillot einen Tagelohn von ungefähr 15 Francs verdiente,²⁸⁷ erscheint der Erwerb einer Reproduktion als unerschwinglich. Hier wird bereits deutlich, daß sich das Angebot an eine Käuferschicht richtete, die dem Bürgertum, wenn nicht sogar allein dem gehobenen Bürgertum, entstammte, was den ermittelten Beispielen zur Ausstellungspraxis der seriellen Reproduktionen entspricht.

Anhand einer Grafik in der Zeitschrift *La construction moderne* vom 23. Januar 1886 kann die Ausstellungspraxis von *Gloria victis* im privaten Bereich nachvollzogen werden (Abb.38). Die Grafik zeigt das Arbeitszimmer des Architekten Corroyer als vorbildliches Beispiel einer ausgewogenen Innenausstattung. In einer Blickachse, die vom Sekretär rechts im Vordergrund bis zum Kamin im Hintergrund reicht, findet sich im Mittelfeld des Raumes auf dem Abschluß eines Rundsofas eine Reproduktion von *Gloria victis*. Depuis äußert in einer erläuternden Beschreibung: „Ici, tout a maintenant une ordonnance d’un caractère sérieux, comme il convenait pour une pièce où l’on étudie et où l’on travaille [...]“²⁸⁸, wobei „[...] les bronzes, les statuaires en pierre ou en bois, les fragments de sculpture, tous les objets de petite ou grande dimension, enfin, prennent leur juste valeur.“²⁸⁹ Im Vergleich zu den kleineren Kunstobjekten, die auf dem Regal, das sich entlang der linken Wand des Raumes zieht, aufgereiht sind, erzielt *Gloria victis* durch die zentrale Ausstellung einen aufgewerteten Stellenwert. Im Ausstattungsgefüge hingegen versteht sich *Gloria victis* als ein Detail unter vielen, das den gebildeten, kunstbeflissenen Architekten kennzeichnet, der trotz der aus heutiger Sicht überladen erscheinenden Raumgestaltung nicht Zerstreung, sondern eine strukturierte Arbeitsatmosphäre suchte.

Desweiteren konnte *Gloria victis* in den Privaträumen der politischen und künstlerischen Prominenz nachgewiesen werden. In dem *Le Panorama* betitelten

²⁸⁶Ebenda.

²⁸⁷Chevillot 1992, S. 62.

²⁸⁸A. Depuis, Vestibule et cabinet de travail, in: *La construction moderne*, Bd. 1, 1885-1886, 23 janvier 1886, S. 175.

²⁸⁹Ebenda.

Beiheft einer Zeitschrift, das dem französischen Präsidenten Félix Faure gewidmet ist, findet sich eine Fotografie, die einen Einblick in die Wohnräume der Villa des Präsidenten gewährt (Abb.39).²⁹⁰ Im vorderen Salon befinden sich zwei Skulpturen von Antonin Mercié: Vor der auf der linken Seite den Raum begrenzenden Wand ist auf einem Kaminsims eine Reproduktion von *Gloria victis* aufgestellt, zugleich ist am linken Bildrand vor einem Spiegel der *David, vainqueur de Goliath* zu sehen. Obwohl kein Erscheinungsdatum des Beiheftes vorliegt kann aufgrund des Untertitels: „Le Président de la République Française“ von einer Veröffentlichung während der Amtszeit des Präsidenten zwischen 1895 und 1899 ausgegangen werden.²⁹¹ Der Blick vom vorderen Salon in den hinteren illustriert die Weitläufigkeit der Räumlichkeiten. Trotz der insgesamt fünf anwesenden Personen im vorderen Salon bleiben weite Teile ungenutzt, wodurch sich der Eigentümer der Innenräume als wohlhabend und gut situiert zu erkennen gibt. Daß es sich nicht in erster Linie um einen Repräsentationsraum im Haus des Präsidenten handelt, sondern um einen belebten Wohn- und Aufenthaltsraum der Familie des Staatsoberhauptes, wird an der zu einer „genrehaften Szene“ zusammengefügt Personengruppe, der Anwesenheit der Kinder sowie der Nebeneinanderstellung unterschiedlichen Sitzmobiliars im vorderen Salon deutlich. Zugleich wird eine herrschaftliche Ausgestaltung der Wohnräume durch die Kronleuchter, die Stukkatur an der Decke als auch die großformatigen Gemälde erkennbar, wobei *Gloria victis* im Zusammenhang der verschiedenen Ausstattungsgegenstände durch den rahmende Kaminaufsatz und durch die zur Skulptur symmetrisch angeordneten kleineren Figuren hervorgehoben wurde.

Im Zusammenhang einer Preisverleihung an die Schauspielerin Sarah Bernhardt erschien im Jahr 1906 in der Zeitschrift *L'Illustration* eine Fotografie, die Sarah Bernhardt stehend, ihren rechten Unterarm auf ein aufgeschlagenes Buch gestützt, in einem ihrer Wohnräume zeigt (Abb.40). Der Titel des zugehörigen Artikels: „Mme Sarah Bernhardt chez elle“²⁹² betont den privaten Charakter der Darstellung. Die Fokussierung auf einen Ausschnitt des Raumes läßt eine weitere

²⁹⁰Die Abbildung wurde zusammen mit dem Titelblatt des Beiheftes im Dossier zu *Gloria victis* in der Dokumentationsabteilung des Musée d'Orsay gefunden. Das Titelblatt ist zwar mit einer Numerierung versehen, es fehlt jedoch eine Datierung. Herré Grandsart hat im April 1998 die beiden Seiten der Dokumentationsabteilung vermacht. Trotz der freundlichen Unterstützung der ArchivarInnen im Musée d'Orsay und eines Bibliothekars in der Bibliothèque nationale konnte die Zeitschriftenquelle nicht ausfindig gemacht werden.

²⁹¹Vgl. ebenda den Untertitel des Beiheftes: „Le Président de la République française“.

²⁹²Anonym, Mme Sarah Bernhardt chez elle, in: *L'Illustration*, 1906, Nr. 3309, Samedi 28 juillet 1906, S. 59.

Bestimmung der Örtlichkeit nicht zu. Während rechts im Bild auf einem Vitrinenschrank eine Sammlung von reproduzierten Skulpturen erscheint, unter denen sich z.B. auch Emmanuel Frémiets Reiterstandbild der *Jeanne d'Arc* befindet, ist links im Bildhintergrund eine Reduktion von *Gloria victis* zu erkennen.²⁹³ Die Pose der Schauspielerin läßt deutlich werden, daß es sich um eine gestellte Aufnahme handelt, wobei die Schuhe im Regal rechts neben der Schauspielerin den privaten Charakter der Darstellung unterstreichen. Das aufgeschlagene Buch sowie die Skulpturensammlung betonen hingegen das künstlerische Ambiente.

Der künstlerische Eigenwert von *Gloria victis* wird hier, wie auch insbesondere in der Darstellung des Arbeitszimmers des Architekten, durch die Vielzahl der Kunstobjekte, die den Blick ablenken, zurückgenommen. Dennoch wird *Gloria victis* in beiden Illustrationen durch die die weiteren Skulpturen überragenden Dimensionen eine Sonderstellung zuteil. Inwieweit die politischen Implikationen des Werkes die Sonderstellung begründen, muß dahingestellt bleiben. Die Ausstellung zweier Skulpturen von Mercié in sich entsprechenden Größenverhältnissen, in einem Salon der Villa von Félix Faure, scheint darauf hinzudeuten, daß hier bewußt das Werk eines französischen Bildhauers gefeiert wurde.²⁹⁴

5 Resümee

Mit der *Gloria vitis*-Gruppe schuf Antonin Mercié das erfolgreichste Werk der Salonskulptur der 1870er Jahre zum deutsch-französischen Krieg. Das Gipsmodell wurde bereits bei der ersten Pariser Ausstellung im Jahr 1873 in der »Ecole des Beaux-Arts« mit großer Zustimmung bedacht. Durch die Auszeichnung des Gipsmodells mit der Ehrenmedaille – als höchste der Salonmedaillen – wurde *Gloria victis* zum gattungsübergreifenden Salonerfolg des Jahres 1874 und büßte

²⁹³Da die fotografische Vorlage in der Zeitschrift *L'Illustration* studiert wurde, kann mit Sicherheit gesagt werden, daß es sich um eine Reduktion von *Gloria victis* handelt. Eine bessere Qualität der fotografischen Reproduktion konnte nicht erlangt werden.

²⁹⁴Merciés *David* wurde von den meisten Zeitgenossen als unpolitisches Werk betrachtet. So äußerte der Kritiker der Zeitschrift *L'Illustration* zu der Salonausstellung des *David*: „C'est l'art pour l'art, la sculpture pour la sculpture; quant à nous, nous n'y voyons aucun mal; et ce gamin coiffé d'un mouchoir, qui manie avec la cruelle indifférence de son âge n'a pas besoin d'être un David biblique pour être une statue admirable par la justesse du mouvement, l'harmonie des lignes, la vivacité de l'expression.“ Vgl. Anonym, Salon de 1872, S. 22.

auch bis zum Ende der 1870 Jahre den besonderen Rang unter den durch den deutsch-französischen Krieg inspirierten Skulpturen nicht ein.

Als grundlegend für den Erfolg von *Gloria victis* erwies sich das bereits zum Zeitpunkt der ersten Salonpräsentation in den Strukturen der »Ecole des Beaux-Arts« erlangte Renommee von Antonin Mercié. Während Mercié sich durch seine Ausbildung im Atelier bei Jouffroy mit einer an der Antike orientierten Ästhetik vertraut machen konnte, gab ihm die Lehrzeit bei Falguière und sein Aufenthalt an der Villa Medici in Rom die Möglichkeit, sich mit neuen Stilimpulsen auseinanderzusetzen. In der *Gloria victis*-Gruppe verband Antonin Mercié diese stilistischen Vorlagen zu einer Komposition, die sowohl in ihrem Formenrepertoire als auch insbesondere in der Ausgewogenheit der Darstellung den ästhetischen Zeitgeschmack traf.

Die von Mercié ins Bild gesetzte Apotheose des sterbenden Kriegers legitimierte die französische Kriegspolitik, wobei der gewählte Darstellungsmoment – das demonstrierte Einschreiten göttlicher Kräfte in die Belange des Menschen – Hoffnung auf eine bessere Zukunft nach den niederschmetternden Kriegserfahrungen suggerierte. Durch den Degen in der Hand des Kriegers machte Mercié den Zeitbezug seiner Skulptur unmißverständlich. Er vermied jedoch in seiner Darstellung jedes realistische Detail, das dem Salonpublikum die Greuel des Krieges vor Augen geführt hätte. Statt dessen konnte Mercié mit dem geschilderten Degen an einen zeitgenössischen Diskurs über den männlichen Ehrbegriff anknüpfen und ideelle Werte durch die Waffe zum Ausdruck bringen, die den Krieger als tugendhaft charakterisierten.

Mercié wählte für seine Skulpturengruppe einen Titel, dessen Bezugsrahmen zum antiken Zitat *Vae victis* und zur Schlacht der von Brennus angeführten Gallier gegen die Römer im Jahr 387 v.u.Z aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades von den Zeitgenossen leicht wiedererkannt werden konnte. Zugleich griff er, indem er das antike Zitat umformulierte, einen Topos der Kriegsreportage in den Jahren 1870/71 auf. Dieser beinhaltete den Aufbau einer Traditionslinie zwischen den Römern, die den Galliern in der antiken Schlacht unterlagen und den Franzosen, die im deutsch-französischen Krieg eine militärische Niederlage nach der anderen erfuhren. Hierdurch wurde Frankreich in der Nachfolge des antiken Rom zum Hort der Zivilisation stilisiert. Dieses ideelle Konstrukt ließ Frankreich als moralischen Sieger im deutsch-französischen Krieg erscheinen und lieferte somit eine Begründung für die Glorifizierung des Kriegsverlierers.

Durch den patriotischen Charakter und die kriegsverherrlichende Darstellung setzte sich *Gloria victis* von denjenigen Salonskulpturen ab, die aus einer kritischeren Auseinandersetzung mit dem Krieg hervorgingen. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Allegorie wurden eingesetzt von eher 'stilleren Formen' der Kriegsthematisierung, wie das durch Paul Cabet in der Figur *Mil-huit-cent-soixante-et-onze* veranschaulichte Nachsinnen über das Geschehene bis hin zur zynischen Anklage an die Machthabenden, wie sie Hyppolyte Moulin mit der Gestalt Napoleons als Schnitter in der Skulptur *Victoria, Mors* formulierte. Daß diesen antimilitaristischen Werken nicht die gleiche Wertschätzung entgegen gebracht wurde wie *Gloria victis* zeigte sich darin, daß sie in der Salonkritik kaum Beachtung fanden.

Während auf den Salonerfolg von *Gloria victis* ästhetische Kriterien Einfluß hatten, war es allein die patriotische Bedeutung der Skulptur die den Maler Jobbé-Duval veranlaßte, eine Plazierung der von der Stadt Paris in Auftrag gegebenen Bronzefassung mit Blickachse auf den Pantheon vorzuschlagen. In der von Jobbé-Duval geplanten aber nicht realisierten Ausstellungssituation sollte *Gloria victis* als Instrument einer Volkserziehung fungieren. Auch für die jahrelange Ausstellung von *Gloria victis* in der Cour centrale des Hôtel de Ville waren die nationalen Inhalte der Zweifigurengruppe ausschlaggebend; hier jedoch in einem internationalen Kontext.

Als Kriegerdenkmal gliederte sich *Gloria victis* durch die mehrfigurige Darstellung und die Plazierung im Stadttinneren in die Gruppe der späteren Kriegerdenkmäler zum deutsch-französischen Krieg ein, die insbesondere der Legitimierung der Dritten Republik dienten. In diesem Zusammenhang konnte für das Kriegerdenkmal in Niort das überregionale staatliche Interesse an den Einweihungsfeierlichkeiten herausgearbeitet werden. Zugleich wurde das Kriegerdenkmal in Niort in die Trauer um die im Krieg getöteten Angehörigen der ortsansässigen Familien eingebunden.

Die seriellen Reproduktionen, die als Gradmesser für die Popularität von *Gloria victis* am Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet werden können, fügten sich in die Innendekoration privater Wohnräume ein. Als Ausstattungsgegenstand unter einer Vielzahl von Kunstobjekten verlor die Skulptur ihre ästhetische wie politische Signifikanz.

6 Literaturverzeichnis

Bei der hier aufgeführten Literatur handelt es sich allein um die Publikationen, die in die Ausführungen des Textes Eingang fanden. Die vollständigen bibliographischen Angaben der Veröffentlichungen, die allein für das Abbildungsmaterial herangezogen wurden, finden sich im Abbildungsverzeichnis.

Agulhon 1986

Agulhon, Maurice: Les statues politiques au XIXe siècle. In: Thuillier, Jacques u.a. (Hg.): La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée. Les Fonds de sculpture. Rencontres de l'École du Louvre. Paris 1986. Paris 1986. S. 135-145.

Agulhon 1989

Agulhon, Maurice: La République dans les grandes pédagogies nationales (mairies, monuments aux morts, grands hommes). In: Ders.: Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914. Paris 1989. S. 113-139.

Agulhon 1995

Agulhon, Maurice: Die »Denkmalsmanie« und die Geschichtswissenschaft. In: Ders.: Der vagabundierende Blick. Für ein Verständnis politischer Geschichtsschreibung. (Paris 1988). Frankfurt a.M. 1995. S. 51-99.

Amarger 1993

Amarger, Antoine: Gloria victis d'Antonin Mercié (inv. PPS 3351). Rapport de Restauration. [Unveröffentlicht]. Paris 1993.

Anonym, Gloire aux vaincus! 1875

Anonym: Gloire aux vaincus! In: Magasin pittoresque. Bd. 27. 1875. S. 209f.

Anonym, Le monument de Niort, 1881

Anonym: Le monument de Niort. In: L'Illustration. Bd. 78. Nr. 2017. Samedi 22 octobre 1881. S. 280.

Anonym, Les grands prix ..., 1877

Anonym: Les grands prix de peinture et de sculpture. In: L'Illustration. Bd. 70. Nr. 1809. Samedi 27 octobre 1877. S. 262.

Anonym, Prix et envois de Rome, 1873

Anonym: Prix et envois de Rome. In: L'Illustration. Bd. 62. Nr. 1597. Samedi 4 octobre 1873. S. 227.

Anonym, Salon de 1872

Anonym: Salon de 1872. (Dernier article). In: L'Illustration. Bd. 60. Nr. 1533. Samedi 13 juillet 1872. S. 22.

Anonym, Salon de 1874

Anonym: Salon de 1874. In: L'Illustration. Bd. 63. Nr. 1634. Samedi 20 juin 1874.

S. 399-403.

Anonym, Mme Sarah Bernhard chez elle, 1906

Anonym: Mme Sarah Bernhard chez elle. In: L'Illustration. 1906. Nr. 3309. Samedi 28 juillet 1906. S. 59.

Auk.-Kat Christie's 1990

Christie's. New York. 19th Century European Paintings, Drawings, Watercolors and Sculpture. Auk.-Kat. New York. Tuesday, May 22, 1990.

Auk.-Kat Sotheby's 1995

Vente Sotheby's. New York. Auk.-Kat. 16. Februar 1995.

Ausst.-Kat. Antonin Mercié 1990

Antonin Mercié, sculptor of the Lee-Monument. The French Academic Tradition in American Public Sculpture. Ausst.-Kat. des French Institute. St. Christopher's School. Hg. von Joseph T. Knox. Richmond / Virginia 1990.

Ausst.-Kat. Auguste Bartholdi 1999

Auguste Bartholdi. Le monument à La Suisse secourant les douleurs de Strasbourg pendant le siège de 1870. Ausst.-Kat. des Musée Bartholdi. Hg. von Régis Hueber. Colmar 1999.

Ausst.-Kat. Exposition du centenaire ... 1982

Exposition du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris. 1881-1982. Ausst.-Kat. der Bibliothèque administrative. Hg. von Béatrix de Buffévant. Paris 1982. S. 17-34.

Ausst.-Kat. La sculpture française au XIXe siècle 1986

La sculpture française au XIXe siècle. Ausst.-Kat. der Galeries nationales du Grand Palais. Paris 1986.

Ausst.-Kat. Les «Toulousains» 1992

Les «Toulousains». Plâtres originaux et sculptures du XIXe siècle. Ausst.-Kat. des Musée des Augustins. Toulouse 1992.

„G.B.“ 1916

„G.B.“: Antonin Mercié. In: L'Illustration. 1916. Nr. 3851-3852. Samedi 23-30 décembre 1916. S. 586.

Baignères, Le Salon de 1879 (1er article)

Baignères, Arthur: Le Salon de 1879. (1er article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 21. Bd. 19. 1879. S. 549-572.

Baignères, Le Salon de 1879 (3e et dernier article)

Baignères, Arthur: Le Salon de 1879. (3e et dernier article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 21. Bd. 20. 1879. S. 146-161.

Becker 1992

Becker, Annette: Monuments aux morts après la Guerre de sécession et la Guerre de 1870-71: un legs de la guerre nationale? In: Guerres mondiales et conflits contemporains. Jg. 42. Bd. 167. 1992. S. 23-40.

Bernert 1936

Bernert, Ernst: Nike 2). In: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Hg. von Wilhelm Kroll. Bd. 33. Stuttgart 1936. Spalte 285-307.

Bloch 1972

Bloch, Charles: Die Dritte Französische Republik. Entwicklung und Kampf einer Parlamentarischen Demokratie 1870-1940. Stuttgart 1972.

Bock 1982

Bock, Sybille: Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71. Diss. Freiburg i.B. 1982.

Boime 1987

Boime, Albert: The Third Republic. In: Ders.: Hollow Icons: the politics of sculpture in nineteenth-century France. Kent, Ohio 1987. S. 88-112.

Les bronzes du XIXe siècle 1987

Les bronzes du XIXe siècle. Dictionnaire des sculpteurs. Hg. von Pierre Kjellberg. Paris 1987.

Bruneau 1996

Bruneau, Philippe u.a. (Hg.): Skulptur. Bd. 1: Antike. 8. Jahrhundert v.Chr. bis 5. Jahrhundert n.Chr. (Genf 1991). Köln 1996.

Butler 1982

Butler, Ruth: Rodin and the Paris Salon. In: Rodin rediscovered. Ausst.-Kat. der Washington DC National Gallery of Art. Hg. von Albert E. Elsen. Washington 1982. S. 19-49.

Butler 1984

Butler, Ruth: Nationalism, a New seriousness, and Rodin: some thoughts about French Sculpture in the 1870's. In: La scultura nel XIX secolo. Hg. von Horst W. Janson. (= 24. Internationaler Kunsthistorikerkongress; Bd. 6). Bologna 1984. S. 161-169.

Caso 1975

Caso, Jacques de: Serial Sculpture in Nineteenth-Century France. In: Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture. Ausst.-Kat. des Fogg Art Museum. Hg. von Jeanne L. Wasserman. Cambridge (Mass.) 1975. S. 1-27.

Casselle 1982

Casselle, Pierre: Le conseil municipal et la reconstruction de l'Hôtel de Ville. 1871-1890. In: Exposition du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris. 1881-1982. Ausst.-Kat. der Bibliothèque administrative. Hg. von Béatrix de Buffévant. Paris 1982. S. 17-34.

Castagnary 1892

Castagnary, Jules Antoine: Salons. Bd. 2. Paris 1892.

Catalogue du musée de la Villa Médicis 1933

Catalogue du musée de la Villa Médicis inauguré en 1933. Hg. von Henri Rebois. Rom 1933.

A catalogue of the ancient sculptures 1912

A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the museo capitolino by members of the British School at Rome. Hg. von Stuart Jones. Abbildungsband und Textband. Oxford 1912.

Ceccaldi 1999

Ceccaldi, Stéphane: Le Lion de Belfort. Un monument pour l'avenir. Charenton-le-Pont 1999.

Chevillot 1992

Chevillot, Catherine: Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889: l'exemple de Barbedienne. In: Revue de l'art. 1992. Nr. 95. S. 61-67.

Claretie 1870

Claretie, Jules: En campagne. In: L'Illustration. Jg. 28. 1870. Bd. 56. Samedi 3 septembre 1870. S. 183.

Commission des Beaux-Arts 1873

Commission des Beaux-Arts. Séance du 27 novembre 1873. [Unveröffentlicht.]

Comte, L'exposition universelle, 1878

Comte, Jules: L'exposition universelle. In: L'Illustration. Bd. 71. Nr. 1832. Samedi 6 avril 1878. S. 218.

Comte, Salon de 1878

Comte, Jules: Salon de 1878. In: L'Illustration. Bd. 72. Nr. 1849. Samedi 3 août 1878. S. 71.

Darcel 1871

Darcel, Alfred: Les musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris (2e article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 12/13. Bd. 4. 1871. S. 414-429.

Debrie 1981

Debrie, Christine: Une sculpture de Louis-Ernest Barrias. In: La revue du Louvre et des musées de France. Bd. 31. 1981. S. 53-62.

Delacroix 1992

Delacroix, Francine: Hôtel de Ville. In: Dictionnaire des monuments de Paris. Hg. von Jean Colson u. Marie-Christine Lauroa. Paris 1992. S. 354-357.

Delmas 1992

Delmas, Jean: Les drames. La guerre de 1870-1871 et la Commune. In: Ders. (Hg.): Histoire militaire de la France. 2 - De 1715 à 1871. Paris 1992. S. 549-572.

Depuis 1886

Depuis, A.: Vestibule et cabinet de travail. In: La construction moderne. Bd. 1. 1885-1886. 23 janvier 1886. S. 174-175.

Desains 1875

Desains, Pierre: Poésie. Le Salon en sonnets. In: L'Artiste. Histoire de l'art contemporain. Bd. 2. 1875. S. 135-138.

Dictionnaire des Sculpteurs ... 1919

Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle. Hg. von Stanislas Lami. Bd. 3. Paris 1919.

Discours de M. Mercie 1900

Discours de M. Mercié. Membre de l'Institut. Au nom des anciens élèves de M. Falguière. In: Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Funérailles de M. Falguière. (Paris 1900). Microfilm-Edition der Bibliothèque nationale de France. Tolbiac-Rez-de-magasin 4-z-1617.

Dufour 1875

Dufour, Georges: Des Beaux-Arts dans la politique. Paris 1875.

Ecole impériale et spéciale des Beaux-Arts 1863

Ecole impériale et spéciale des Beaux-Arts. In: Gazette des Beaux-Arts. Bd. 15. 1863. S. 569-572.

Ehrenberg 1983

Ehrenberg, Alain: Le corps militaire. Politique et pédagogie en démocratie. Paris 1983.

Explication des ouvrages ... 1874

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er Mai 1874. Paris 1874.

Förster 1990

Förster, Stig: Moltke und die kriegsgeschichtlichen Folgen des Krieges. In: Levillain, Philippe und Reiner Riemenschneider: La guerre de 1870/71 et ses

conséquences. Actes du XXe colloque historique franco-allemand organisé à Paris par l'Institut Historique Allemand. Bonn 1990. S. 86-98.

Francion 1875

Francion: Le Salon de 1875. VI. In: L'Illustration. Bd. 65. Nr. 1685. Samedi 12 juin 1875. S. 386.

Frank 1998

Frank, Horst J.: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. 4. Auflage. Tübingen und Basel 1998.

Fusco 1980

Fusco, Peter: Gloria Victis! In: The romantics to Rodin French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections. Ausst.-Kat. des Los Angeles County Museum. Hg. von dems. u. H.W. Janson. Los Angeles und New York 1980. S. 303-306.

Gaillard 1982

Gaillard, Jeanne: Quand on dansait à l'Hôtel de Ville. In: Exposition du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris. 1881-1982. Ausst.-Kat. der Bibliothèque administrative. Hg. von Béatrix de Buffévant. Paris 1982. S. 115-128.

Garret 1998

Garret, Charles: 1870-1962. Réflexions sur la France en guerre. Paris 1998.

Gérard 1982

Gérard, Alice: La vision de la défaite gauloise dans l'enseignement secondaire (particulièrement entre 1870 et 1914). In: Viallaneix, Paul u. Jean Ehrard (Hg.): Nos ancêtres les Gaulois. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand 1982. S. 359-365.

Gerbod 1996

Gerbod, Paul: Proust Antonin. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner. New York 1996. Bd. 25. S. 660.

Gloria victis 1875

Gloria victis. (Rede des Malers Jobbé-Duval in der Sitzung des Conseil municipal.) In: L'Art. Bd. 2. 1875. S. 64.

Goldenberg 1992

Goldenberg, Maryse: Panthéon. In: Dictionnaire des monuments de Paris. Hg. von Jean Colson u. Marie-Christine Lauroa. Paris 1992. S. 566-568.

Gonse, Salon de 1874 (1er article)

Gonse, Louis: Salon de 1874 (1er article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 16. Bd. 9. 1874. S. 497-524.

Gonse, Salon de 1874 (3e article)

Gonse, Louis: Salon de 1874 (3e article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 16. Bd. 10. 1874. S. 147-158.

Gonse 1875

Gonse, Louis: Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1875. In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 17. Bd. 12. 1875. S. 166-175.

Gonse 1878

Gonse, Louis: Coup d'oeil à vol d'oiseau sur l'Exposition universelle. In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 20. Bd. 17. 1878. S. 481-492.

Graepler 1995

Graepler, Catharina: Darstellung und Bedeutung der Victoria in der nachmittelalterlichen Kunst bis zum Ende der Napoleonischen Ära. Diss. Marburg 1995.

Grand Larousse ... 1976

Grand Larousse de la langue française. Hg. von Louis Gilbert. 7 Bde. Paris 1976.

Hargrove 1982/83

Hargrove, June: Souviens-toi. Übersetzt aus dem Englischen ins Französische von Fortunato Israël. In: *Monuments historiques*. Bd. 28. Nr. 124. Dezember 1982 - Januar 1983. S. 59-65.

Hargrove 1985

Hargrove, June: Les monuments au tribut de la gloire. Übersetzt aus dem Englischen ins Französische. In: Viallaneix, Paul und Jean Ehrard (Hg.): *La Bataille. L'Armée. La Gloire. 1745-1871*. Clermont-Ferrand 1985. Bd. 2. S.561-574.

Hartmann 1979

Hartmann, Jfrgen Birkedal: Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus. Bearbeitet und hg. von Klaus Parlasca. Tübingen 1979.

Hilgers-Schell / Pust 1967

Hilgers-Schell, Hannelore und Helga Pust: *Culture* und *civilisation* im Französischen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Johann Knobloch u.a (Hg.): *Europäische Schlüsselbegriffe. (Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien. Bd. III: Kultur und Zivilisation)*. München 1967. S. 1-30.

Himmelman 1985

Himmelman, Nikolaus: Ideale Nacktheit. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 48. 1985. S. 1-28.

Hofmann 1978

Hofmann, Werner: Gespräch, Gegensatz und Entfremdung - Deutsche und Franzosen suchen ihre Identität. In: *Courbet und Deutschland. Ausst.-Kat. der Hamburger Kunsthalle und des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt*. Hg. von dems. Köln 1978. S. 71-171.

Holsten 1976

Holsten, Siegmar: Allegorische Darstellungen des Krieges. 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 27). München 1976.

Imbert 1986

Imbert, Daniel: Aux origines du fonds de sculptures du dépôt d'Ivry: la politique de commande de la ville de Paris dans les débuts de la IIIe République. In: Thuillier, Jacques u.a. (Hg.): *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée. Les Fonds de sculpture. Rencontres de l'École du Louvre*. Paris 1986. S. 94-107.

Imbert 1989

Imbert, Daniel: Le monument de la Défense de Paris. In: *Quand Paris dansait avec Marianne. 1879-89. Ausst.-Kat. des Musée du Petit Palais*. Paris 1989. S. 86-119.

Janson 1985

Janson, Horst Woldemar: *Nineteenth-century sculpture*. London 1985.

Jeismann 1992

Jeismann, Michael: Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich. 1792-1918. Stuttgart 1992.

Johns 1994

Johns, Christopher M.S.: Portrait Mythology: Antonio Canova's portraits of the Bonapartes. In: Eighteenth-century studies. Bd. 28. 1994. Nr. 1. S. 115-129.

Jouin 1875

Jouin, Henry: La sculpture au Salon de 1874. Paris 1875.

Kerber 1990

Kerber, Bernhard: Skulptur und Sockel. Probleme des Realitätsgrades. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 8. 1990. S. 113-193.

Knell 1995

Knell, Heiner: Die Nike von Samothrake. Typus, Form, Bedeutung und Wirkungsgeschichte eines rhodischen Sieges-Anathems im Kabirenheiligtum von Samothrake. Darmstadt 1995.

Kocks 1981

Kocks, Dirk: Jean-Baptiste Carpeaux, Rezeption und Originalität. (= Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum. Abt. B: Kunstgeschichte. Bd. 3). Sankt Augustin: Richarz 1981.

Krzysztof 1997

Krzysztof, Pomian: Francs et Gaulois. In: Nora, Pierre (Hg.): Les lieux de mémoire. Bd. 2. Paris 1997. S. 2245-2300.

Lafenestre 1872

Lafenestre, Georges: Les envois de Rome. In: L'Illustration. Bd. 60. Nr. 1551. Samedi 16 novembre 1872. S. 317.

Lafenestre, Salon de 1873 (1er article)

Lafenestre, Georges: Salon de 1873 (1er article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 15. Bd. 7. 1873. S.473-500.

Lafenestre, Salon de 1873 (2 et dernier article)

Lafenestre, Georges: Salon de 1873 (2e et dernier article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 15. Bd. 8. 1873. S. 29-62.

„L.C.“ 1873

L.C.: Visite de l'impératrice de Russie à l'École de Rome. In: L'Illustration. Bd. 61. Nr. 1581. Samedi 14 juin 1873. S. 415.

Le Normand Romain 1986

Le Normand Romain, Antoinette: Formation. In: La sculpture française au XIXe siècle. Ausst.-Kat. der Galeries nationales du Grand Palais. Paris 1986. S. 28-60.

Le Normand Romain 1990

Le Normand Romain, Antoinette: The weight of tradition. In: June Hargrove (Hg.): French Academy classicism and its antagonists. Cranbury, London und Mississauga 1990.

Levillain / Riemenschneider 1990

Levillain, Philippe und Reiner Riemenschneider (Hg.): La guerre de 1870/71 et ses conséquences. Actes du XXe colloque historique franco-allemand organisé à Paris par l'Institut Historique Allemand. Bonn 1990.

Ley 1997

Ley, Anne: Athena. E. Ikonographie. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneide. Stuttgart und Weimar 1997. Bd. 2. Spalte 166-167.

Livius

Livius: Römische Geschichte. Lateinisch und deutsch. Hg. und übersetzt von Hans Jürgen Hillen. Buch IV-VI. München und Zürich 1991.

Lombardi 1995

Lombardi, Laura: Scultori neoflorentini ai Salons. In: Artista. Critica dell'arte in Toscana. 1995. S. 90-109.

Mainardi 1993

Mainardi, Patricia: The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic. Cambridge und New York 1993.

Malettke 1990

Malettke, Klaus: Deutsche Besatzung in Frankreich und französische Kriegsentschädigung aus der Sicht der deutschen Forschung. In: Levillian, Philippe und Rainer Riemenschneider (Hg.): La guerre de 1870/71 et ses conséquences. Actes du XXe colloque historique franco-allemand organisé à Paris par l'Institut Historique Allemand. Bonn 1990. S. 249-283.

Mantz 1872

Mantz, Paul: Salon de 1872 (2e et dernier article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 14. 1872. Bd. 6. S. 33-66.

Marchandiau 1987

Marchandiau, Jean-Noël: L'illustration 1843-1944. Vie et mort d'un journal. Paris 1987.

Mattie 1998

Mattie, Erik: Weltausstellungen. Stuttgart und Zürich 1998.

Michalski 1998

Michalski, Sergiusz: Democratic 'Statuomanie' in Paris. In: Ders.: Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997. London 1998. S. 13-56.

Michel 1926

Michel, André: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome VIII. Seconde partie. Paris 1926.

Monnier 1995

Monnier, Gérard: L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours. 2. überarbeitete Auflage. Paris 1995.

Montaignon, Le Salon de 1875 (2e article)

Montaignon, Anatole de: Le Salon de 1875 (2e article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 17. Bd. 12. 1875. S. 5-43.

Montaignon, Le Salon de 1875 (3e et dernier article)

Montaignon, Anatole de: Le Salon de 1875 (3e et dernier article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 17. Bd. 12. 1875. S. 120-138.

Nouveau Larousse illustré 1898-1901

Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique. Hg. von Claude Augé. 7 Bde. Paris 1898-1901.

Nye 1993

Nye, Robert A.: Masculinity and Male Codes of Honour in Modern France. New York und Oxford 1993.

Pérouse de Montclos 1994

Pérouse de Montclos, Jean-Marie: Hôtel de Ville. In: Ders. (Hg.): Le guide du Patrimoine. Paris. Paris 1994. S. 233-237.

Pingeot 1982

Pingeot, Anne: The Paris Salons of the 1870s: Entries for exhibited works. In: Rodin rediscovered. Ausst.-Kat. der National gallery of art. Hg. von Albert E. Elsen. Washington 1982. S. 295-312.

Pingeot 1983

Pingeot, Anne: Mercié (Antonin). In: Exposition Raphaël et l'art français: hommage à Raphaël. Ausst.-kat. der Galeries Nationales du Grand Palais. Paris 1983. S. 235.

Pingeot 1996

Pingeot, Anne: Falguière, Alexandre. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner. New York 1996. Bd. 10. S. 770f.

Pfeiff 1990

Pfeiff, Rupprecht: Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution. (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte. Bd. 1). Münster 1990.

Polybios 1961

Polybios: Geschichte. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Eingeleitet und übertragen von Hans Drexler. Hg. von Walter Rüegg. Bd. 1. Zürich 1961.

Pope-Hennessy 1996

Pope-Hennessy, John: Italien high Renaissance & Baroque sculpture. 4. Auflage. London 1996.

Robichon 1993

Robichon, François: Der Krieg von 1870/71 und die französische Militärmalerei. Aus dem Französischen von Peter Geble. In: Bartmann, Dominik (Hg.): Anton von Werner. Geschichte in Bildern. München 1993. S. 62-79.

Rochegude 1910

Rochegude, Marquis de: Promenades dans toutes les Rues de Paris. IXe Arrondissement. Paris 1910.

Rosasco 1986

Rosasco, Betsy: A Terracotta Aeneas and Anchises Attributed to Laurent Guiard. In: Record of the Art Museum Princeton University. Bd. 45. 1986. Nr. 2. S. 3-15.

Roth 1990

Roth, François: La guerre de 1870. Paris 1990.

Le Salon de 1874

Le Salon de 1874. Cent planches en photographies par Goupil et Cie. Paris 1874.

Rubio 1990

Rubio, Javier: La vacance du trône d'Espagne (1868-1870) et l'équilibre européen. Une révision du problème des candidatures. In: Levillain, Philippe und Reiner Riemenschneider: La guerre de 1870/71 et ses conséquences. Actes du XXe colloque historique franco-allemand organisé à Paris par l'Institut Historique Allemand. Bonn 1990. S. 86-99.

Schmoll gen. Eisenwerth 1994

Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: Rodins »Ehernes Zeitalter« und die Problematik französischer Kriegerdenkmäler nach 1871. In: Reinhart Kosselleck u. Michael Jeismann (Hg.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne. München 1994. S. 223-249.

Schwarz / Plagemann 1973

Schwarz, Heinrich u. Volker Plagemann: Eule: In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. VI. München 1973. Spalte 267-322.

Segré 1998

Segré, Monique: L'École des Beaux-Arts: XIXe et XXe siècle. 2. überarbeitete Auflage. Paris 1998.

M. du Seigneur 1882

M. du Seigneur: L'art et les artistes au Salon de 1882. In: L'Artiste. Bd. 2.1882. S. 43-44.

Sfeir-Semler 1992

Sfeir-Semler, Andrée: Die Maler am Pariser Salon. 1791-1880. Frankfurt am Main, New York und Paris 1992.

Shedd 1992

Shedd, Meredith: A mania for statuettes: Achille Collas and other pioneers in the mechanical reproduction of sculpture. In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 134. Bd. 120. 1992. S. 36-48.

Sieburg 1997

Sieburg, Heinz-Otto: Gründung der französischen Geschichte. 4. überarbeitete Auflage. Darmstadt 1997.

Spickermann 1996

Spickermann, Wolfgang: Brennus. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. von Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 2. Stuttgart und Weimar 1996. Spalte 766.

Springer 1981

Springer, Peter: Schinkels Schloßbrücke in Berlin. Zweckbau und Monument. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1981.

Timbal, La sculpture au Salon (1er article), 1877

Timbal, Ch.: La sculpture au Salon (1er article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 19. Bd. 15. 1877. S. 529-546.

Timbal, La sculpture au Salon (2e et dernier article), 1877

Timbal, Ch.: La sculpture au Salon (2e et dernier article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 19. Bd. 16. 1877. S. 30-37.

Türr 1979

Türr, Karina: Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Berlin 1979.

Vogel 1997

Vogel, Jakob: Nationen im Gleichschritt. Der Kult der »Nation in Waffen« in Deutschland und Frankreich. 1871-1914. (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. Bd. 118). Göttingen 1997.

Vogt 1986

Vogt, Christiane: Un artiste oublié: Antonin Mercié. In: Thuillier, Jacques u.a. (Hg.): La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée. Les Fonds de sculpture. Rencontres de l'École du Louvre. Paris 1986. S. 237-244.

Vogt 1996

Vogt, Christiane: Mercié, (Marius-Jean) Antonin. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner. New York 1996. Bd. 21. S. 147.

Wagner 1966

Wagner, Eduard: Hieb- und Stichwaffen. Übersetzt aus dem Tschechischen von Charlotte und Ferdinand Kirchner. Prag 1966.

Ward-Jackson 1996

Ward-Jackson, Philip: Jouffroy, François. In: The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner. New York 1996. Bd. 17. S. 667.

Warner 1989

Warner, Marina: Die Göttin des Erfolgs. In: Dies.: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen. Aus dem Englischen von Claudia Preuschott. (1985). Hamburg 1989. S. 185-209.

Weitzel Gibbons 1995

Weitzel Gibbons, Mary: Giambologna. Narrator of the Catholic Reformation. Berkeley, Los Angeles und London 1995.

Yriarte 1876

Charles Yriarte: Le Salon de 1876 (3e et dernier article). In: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 18. Bd. 14.1876. S. 121-137.

7 **Abbildungsverzeichnis**

Ganzseitige Abbildung

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Vorderansicht

1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m

Paris, Musée du Petit Palais, Eingangshalle, Inv.Nr. PPS 3351

Aus : L'art du XIXe siècle. [2], 1850-1905 / sous la dir. de Françoise Cachin ; [collab.] Geneviève Lacambre... [et al.]. Paris: Ed. Citadelles Mazenod, 1990. 629 p. : ill. ; 32 cm. L'art et les grandes civilisations 20.

Abb. 1

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Gips

Fertiggestellt 1873, Maße: o.A., heute: zerstört

Aus: Wennberg, Bo: French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century. A study of trends and innovations. Stockholm 1978. S. 169.

Abb. 2

Antonin Mercié, *David (vainqueur de Goliath)*, Bronze

1872, 1,840 x 0,768 x 0,832 m

Paris, Musée d'Orsay Inv.Nr. RF 186

Aus: Lombardi 1995. S. 103.

Abb. 3

Rome - Visite de l'impératrice de Russie à l'Académie de France

Grafik, nach einer Skizze von M. Ferrier

Aus: L'illustration. Bd. 61. Nr. 1581. Samedi 14 juin 1873. S. 408.

Abb. 4

Nach Antonin Mercié, *Gloria victis*, Grafik

Als Vorbild diente der Gips

Aus: L'illustration. Bd. 62. Nr. 1597. Samedi 4 octobre 1873. S. 224.

Abb.5

Bertall, Karikatur zu *Gloria victis*

Grafik

Aus: L'illustration. Bd. 63. Nr. 1632. Samedi 6 juin 1874.

Abb. 6

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze

1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m

Detail: Rückseite der Plinthe mit Signatur der Gießerei

Paris, Musée du Petit Palais, Inv.Nr. PPS 3351.

Foto: Ute Sonnenberg

Abb. 7

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze

1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m, Vorderansicht

Zustand am Ende des 19. Jhs.

Heliogravüre von Dujardin

Aus: Gonse, Louis: La sculpture française depuis le XIVe siècle. Paris 1895. o.S.

Abb. 8

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze

1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m, Vorderansicht

Vor der von Antoine Amarger im Jahr 1993 ausgeführten Restaurierung

Paris, Musée du Petit Palais, Innenhof, Inv.Nr. PPS 3351.

Aus: Imbert 1989. S. 91. Fig. 70.

Abb. 9

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze

1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m
Detail: linke Seite der Plinthe mit Signatur des Künstlers
Paris, Musée du Petit Palais, Inv.Nr. PPS 3351.
Foto: Ute Sonnenberg

Abb.10

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze
1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m
Detail: Brust- bzw. Kniestück der Figuren
Paris, Musée du Petit Palais, Inv.Nr. PPS 3351.
Aus: Imbert 1986. S. 94.

Abb.11-12

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze
1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m
Seiten- und Rückenansicht
Paris, Musée du Petit Palais, Inv.Nr. PPS 3351
Foto: Ute Sonnenberg

Abb.13

Nike von Samothrake, Parischer Marmor
Um 180 v.u.Z., Höhe 2,45 m, Schrägansicht
Ergänzt sind der linke Flügel und die rechte Brust
Paris, Louvre
Aus: Knell 1995. S. 23. Abb. 17.

Abb.14

Giambologna, *Raub der Sabinerin*, Marmor
1583 signiert und datiert, 4,10 m
Florenz, Loggia dei Lanzi
Aus: Pope-Hennessy 1996. S. 146. Tafel 131.

Abb.15

Jean-Baptiste Carpeaux, Entwurfszeichnung für *La Danse*
Vor 1869
Reproduktion, Aufbewahrungsort der Originalzeichnung unbekannt
(Skulpturengruppe *La Danse*, Echaillon-Stein
1865-1869, Höhe: 3,30 m
Ehemals: Pariser Oper; heute: Musée d'Orsay)
Aus: Gazette des Beaux-Arts. Jg. 18. Bd. 13. 1876. S. 614.

Abb. 16

Pierre Lepautre, *Aeneas und Anchises*, Marmor
Signiert und datiert 1716, Höhe: 2,64 m
Ehemals: Paris, Tuileriengarten
Heute: Louvre, Département des Sculptures Inv.Nr. MR 2028
Aus: Sculpture française II - Renaissance et temps modernes. Bd. 2.
Bestandskatalog des Musée du Louvre. Paris 1998. S. 469.

Abb.17

Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze
1874/75, 3,11 x 1,82 x 1,51 m
Detail mit Harnisch der Göttin
Paris, Musée du Petit Palais, Inv.Nr. PPS 3351
Aus: Dokumentationsarchiv des Musée du Petit Palais.

Abb.18

Thomas Banks, *Grabmonument für Captain George Blagdon Westcott*
Marmor, 1802-1805, Maße: o.A.
London, St. Paul's Cathedral

Aus: Whinney, Margaret: *Sculpture in Britain 1530 to 1830*. Harmondsworth 1964. Tafel 160A.

Abb.19

August Wredow, *Nike trägt den gefallenen Krieger in den Olymp*

Marmor, 1841-1857, 2,51 m

Berlin, Schloßbrücke

Aus: Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. (= Literatur - Kultur - Geschlecht: Grosse Reihe. Bd. 5). Köln, Weimar und Wien 1996. Abb. 23.

Abb.20

Französische Blankwaffen

Schematische Zeichnung

Aus: Wagner 1966. S. 301. Tafel 1.

Abb.21

Capitaine de Spahis, grande tenue (1860-1870); Lieutenant de tirailleurs du 2ème regiment, tenue de campagne, *guerre franco-allemande (1870)*

Postkarte: Paris. Musée de l'Armée. Série II - 7/16.

Abb.22

Sergent-major des volontaires de l'ouest, anciens Zouaves Pontificaux (1870-71); Lieutenant d'état-major de la legion des volontaires garibaldiens de l'armée des Vosges (1870-71)

Postkarte: Paris. Musée de l'Armée. Série II - 15/16.

Abb. 23

Paul Cabet, *Mil-huit-cent-soixante-et-onze*

Gips, Salon 1872, Maße o.A.

Dépôt, Nuits St. Georges

Aus: Butler 1984. Abb. 150.

Abb.24

Nach Hippolyte Moulin, *Victoria, Mors*

Gips, Salon 1872, Maße o.A.

Grafik der Vorderansicht

Aus: L'Illustration. Bd. 59. Nr. 1530. Samedi 22 juin 1872. Titelseite.

Abb.25

Emile Chatrousse, *Crime de la guerre*

Gips, Salon 1874, Maße o.A.

Sedan, musée municipal

Aus: Imbert 1989. S. 90. Abb. 67.

Abb.26

Emile Chatrousse, *Crime de la guerre (Malheur aux vaincus)*

Gips, Salon 1874, Maße o.A.

Sedan, musée municipal

Aus: Le Salon de 1874. o.S. (Bibliothèque nationale. Cabinet des estampes. Cliché Ad 94 i.)

Abb.27

Henri Chapu, *La Jeunesse*

Marmor, Salon 1875, Maße o.A.,

Paris, Ecole des Beaux-Arts

Aus: Butler 1982. S. 29. Abb. 1.19.

Abb.28

Nach Antonin Mercié, *La Renommée*

Material o.A., Welstaustellung 1878, Maße o.A.

Ehemals: Paris, Palais du Trocadéro, Dachfirst

Heutevermutlich zerstört

Grafik der Vorderansicht

Aus: L'illustration. Bd. 71. Nr. 1832. Titelblatt.

Abb.29

Paris, Place Rostand mit Blick auf den Pantheon

Im Vordergrund: Brunnen mit Skulptur von Crauk

Aus: Bildarchiv Foto Marburg. Microfiche-Edition Frankreich.

Nr. 172 814.

Abb.30

Theodor J.H. Hoffbauer, *Bal dans la cour centrale de l'Hôtel de Ville, Fêtes franco-russe, octobre 1893.*

Aquarelle, Datierung o.A., 0,260 x 0,370 m

Paris, Musée Carnavalet, Inv.Nr. D 1347.

Aus: Casselle 1982. S. 117. Abb. 65.

Abb.31

Louis-Ernest Barrias, *Monument de la Défense de Paris*

Bronze, 1881/1883, Maße o.A.

Paris, La Défense (in situ)

Aus: Debrie 1981. S. 60. Abb. 11.

Abb.32

Antonin Mercié, *Quand même!*

Bronze, 1882-1884, Maße o.A.

Belfort, Place d'Armes

Aus: Hargrove 1985. Tafel 11.

Abb.33

Bordeaux, *Gloria victis*, Kriegerdenkmal

Einweihung: 1885, Bronze, Maße o.A.

Postkarte, zwischen 1900 und 1910

Aus: Dokumentationsarchiv des Musée du Petit Palais.

Abb.34

Bordeaux, *Gloria victis*, Kriegerdenkmal

Einweihung: 1885

Fotografie, 1920er Jahre

Aus: Dokumentationsarchiv des Musée du Petit Palais.

Abb. 35

Inauguration du monument élevé à Niort aux mobiles des Deux-Sèvres, morts en 1870

Grafik nach einer Zeichnung von Lallement

Aus: L'illustration. Bd. 82. Nr. 2017. Samedi 22 octobre 1881. S. 269.

Abb.36

Antonin Mercié, *Gloria victis*, serielle Reproduktion

Bronze mit brauner und goldener Patina

Datierung o.A., Höhe: 92,5 cm

Aufbewahrungsort: o.A.

Aus: Les bronzes du XIXe siècle 1987. S. 489.

Abb.37

Katalog von Barbedienne aus dem Jahr 1880

S. 47.

Aus: Les bronzes du XIXe siècle 1987. S. 657.

Abb.38

Hôtel Particulier de Mr. C. - Architecte: M. Corroyer

Grafik

Aus: La construction moderne. Bd. 1. 1885-1886. 23 janvier 1886. Tafel 30.

Abb.39

Les salons de la villa

(Fotografie der Innenräume in der Privatvilla des französischen Präsidenten Félix Faure.)

Zwischen 1895/1899

In: Le Panorama (Beiheft einer Zeitschrift deren Titel unbekannt ist.)

Aus: Dokumentationsarchiv des Musée d'Orsay.

Abb.40

Mme Sarah Bernhardt chez elle

Fotografie

Aus: L'Illustration. 1906. Nr. 3309. Samedi 28 juillet 1906. S. 59.

Ganzseitige Abbildung: Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Vorderansicht

Abb. 1 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Gips

Abb. 2 Antonin Mercié, *David (vainqueur de Goliath)*, Bronze

Abb. 3 *Rome - Visite de l'impératrice de Russie à l'Académie de France*

Abb. 4 Nach Antonin Mercié, *Gloria victis*

Abb. 5 Bertall, Karikatur zu *Gloria victis*

Abb. 6 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Detail

Abb. 7 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Zustand am Ende des 19. Jhs

Abb. 8 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, vor der Restaurierung

Abb. 9 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Detail

Abb.10 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Detail

Abb.11-12 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Details

Abb.13 *Nike von Samothrake*

Abb.14 Giambologna, *Raub der Sabinerin*

Abb.15 Jean-Baptiste Carpeaux, *La Danse*, Entwurfszeichnung

Abb.16 Pierre Lepautre, *Aeneas und Anchises*

Abb.17 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Detail

Abb.18 Thomas Banks, *Monument für Captain George Westcott*

Abb.19 August Wredow, *Nike trägt den gefallenen Krieger in den Olymp*

Abb.20 Blankwaffen

Abb.21-22 Französische Streitkräfte des Krieges von 1870/71

Abb.23 Paul Cabet, *Mil-huit-cent-soixante-et-onze*

Abb.24 Nach Hippolyte Moulin, *Victoria, Mors*

Abb.25 Emile Chatrousse, *Crime de la guerre*

Abb.26 Emile Chatrousse, *Crime de la guerre (Malheur aux vaincus)*

Abb.27 Henri Chapu, *La Jeunesse*

Abb.28 Nach Antonin Mercié, *La Renommée*

Abb.29 Paris, Place Rostand mit Blick auf den Pantheon

Abb.30 Theodor J.H. Hoffbauer, *Bal dans la cour centrale de l'Hôtel de Ville*

Abb.31 Louis-Ernest Barrias, *Monument de la Défense de Paris*

Abb.32 Antonin Mercié, *Quand même!*

Abb.33-34 Bordeaux, *Gloria victis*, Kriegerdenkmal

Abb.35 *Inauguration du monument élevé à Niort aux mobiles des Deux-Sèvres*

Abb.36 Antonin Mercié, *Gloria victis*, serielle Reproduktion

Abb.37 Katalog von Barbedienne aus dem Jahr 1880

Abb.38 *Hôtel Particulier de Mr. C. - Architecte: M. Corroyer*

Abb.39 *Les salons de la villa*

Abb.40 *Mme Sarah Bernhardt chez elle*





Abb. 1 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Gips



Abb. 2 Antonin Mercié, *David (vainqueur de Goliath)*, Bronze

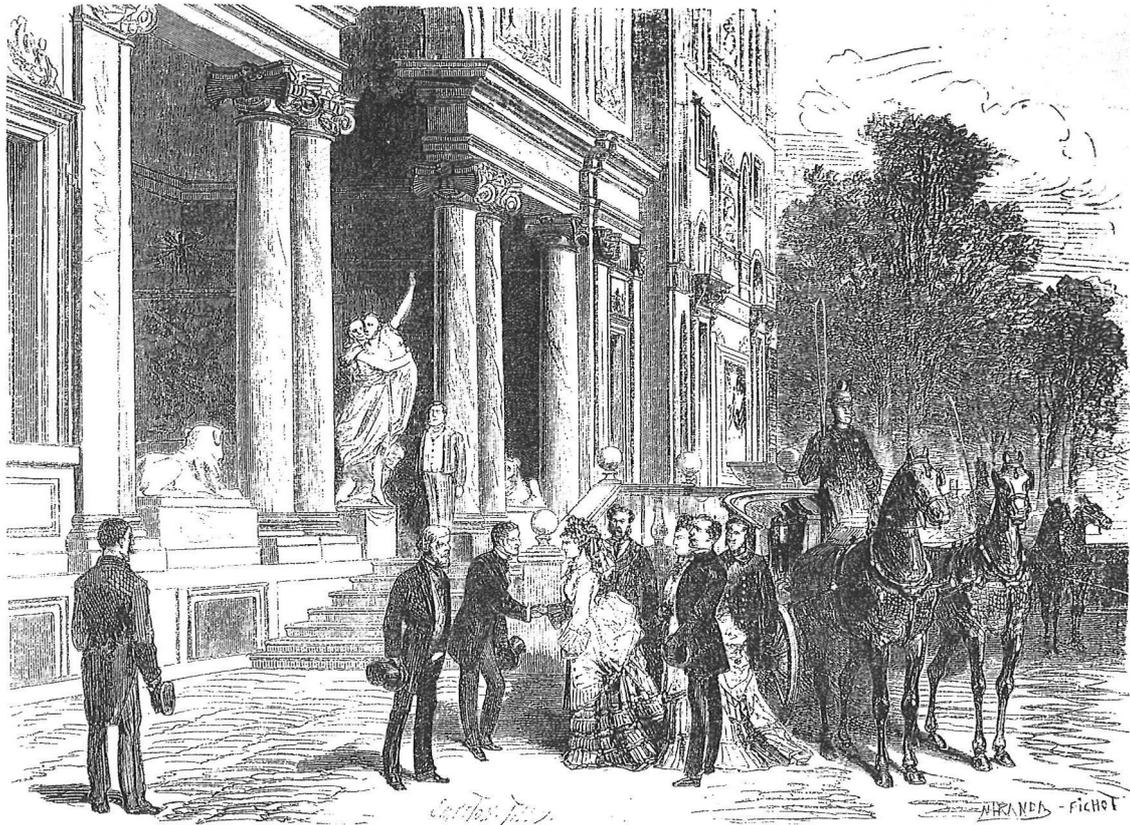


Abb. 3 Rome - Visite de l'impératrice de Russie à l'Académie de France



Abb. 4 Nach Antonin Mercié, *Gloria victis*



GLORIA VICTIS.

— C'est très-beau, mais j'ai déjà vu ça aux Beaux-Arts; c'est de Mercié.

— Profitons-en donc encore au nom du pays pour le remercier.



Abb. 7 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Zustand am Ende des 19. Jhs



Abb. 8 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, vor der Restaurierung



Abb. 10 Antonin Mercié, *Gloria victis*, Bronze, Detail



Abb.13 *Nike von Samothrake*

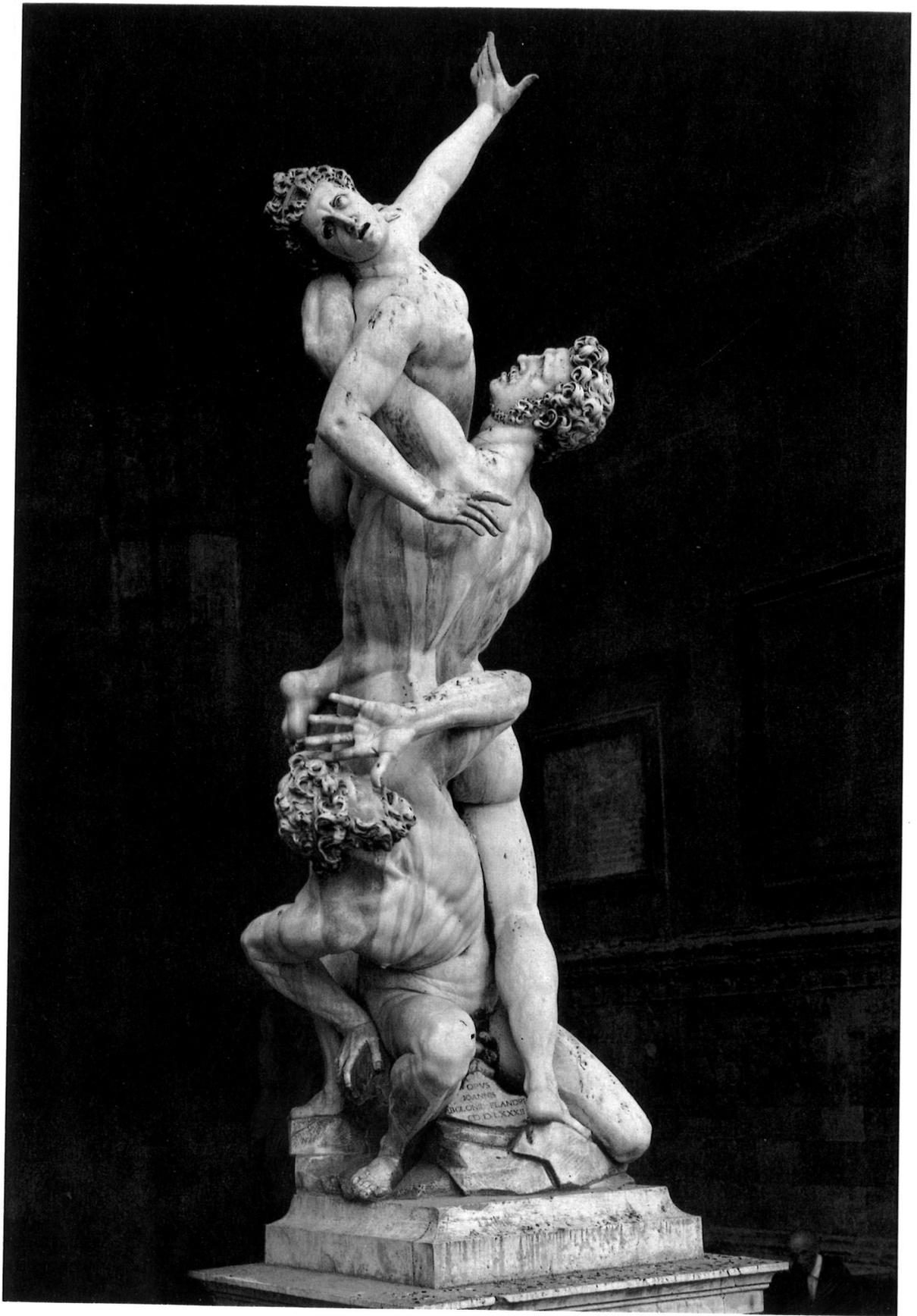


Abb.14 Giambologna, *Raub der Sabinerin*



Abb.15 Jean-Baptiste Carpeaux, *La Danse*, Entwurfszeichnung



Abb.16 Pierre Lepautre, *Aeneas und Anchises*

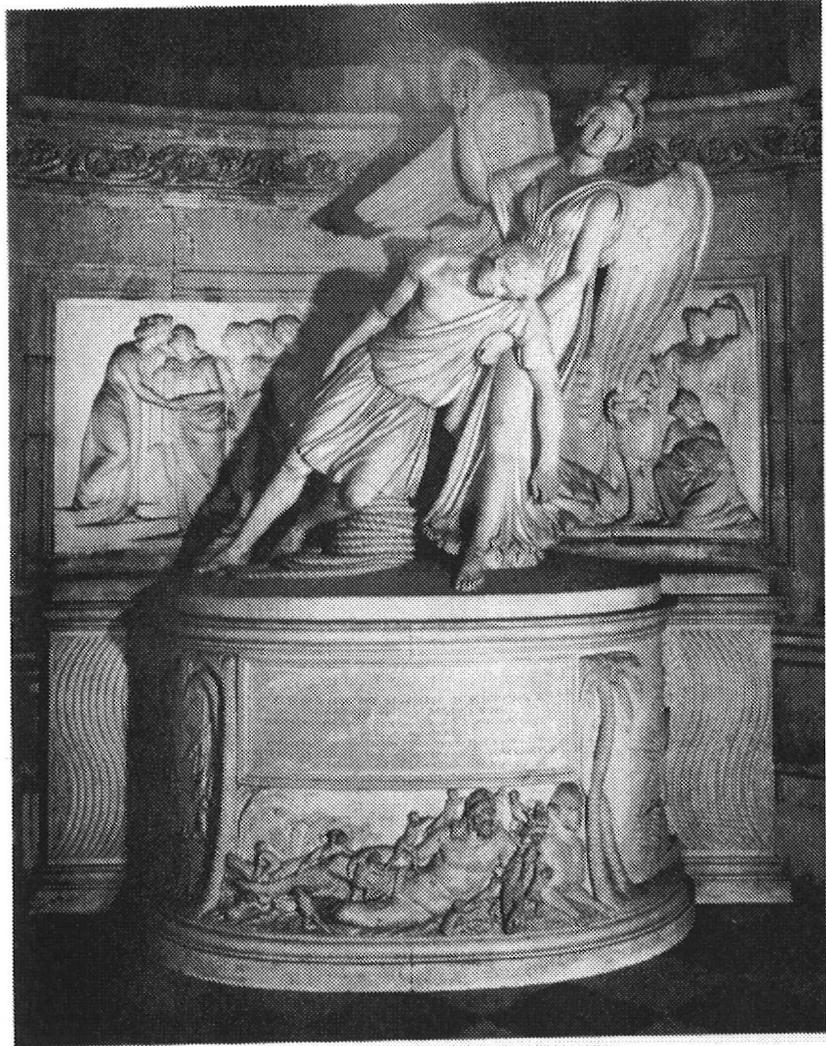
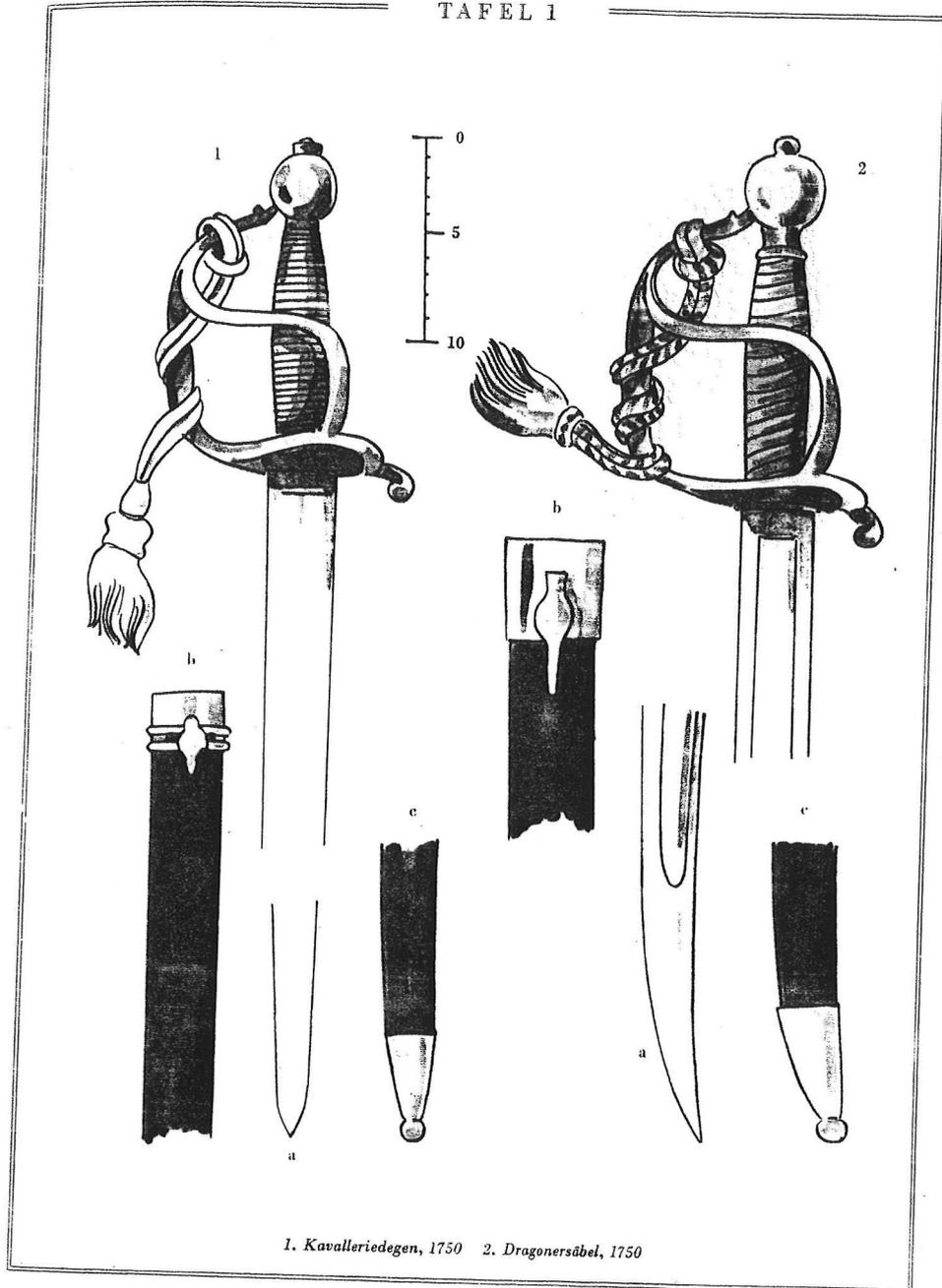


Abb.18 Thomas Banks, *Monument für Captain George Westcott*



Abb.19 August Wredow, *Nike trägt den gefallenen Krieger in den Olymp*

TAFEL I



1. Kavalleriedegen, 1750 2. Dragonersäbel, 1750

Abb.20 Französische Blankwaffen

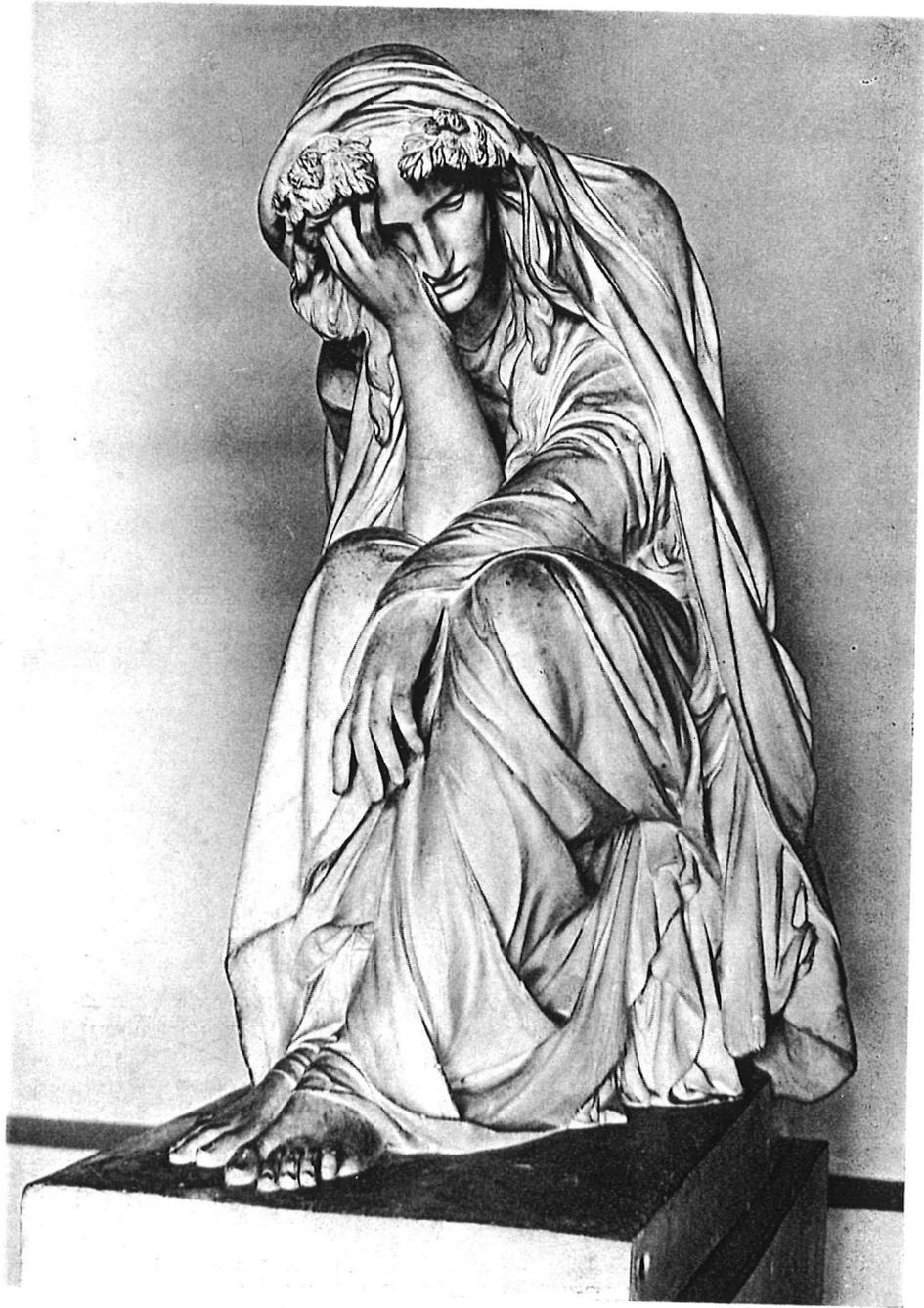


Abb.23 Paul Cabet, *Mil-huit-cent-soixante-et-onze*

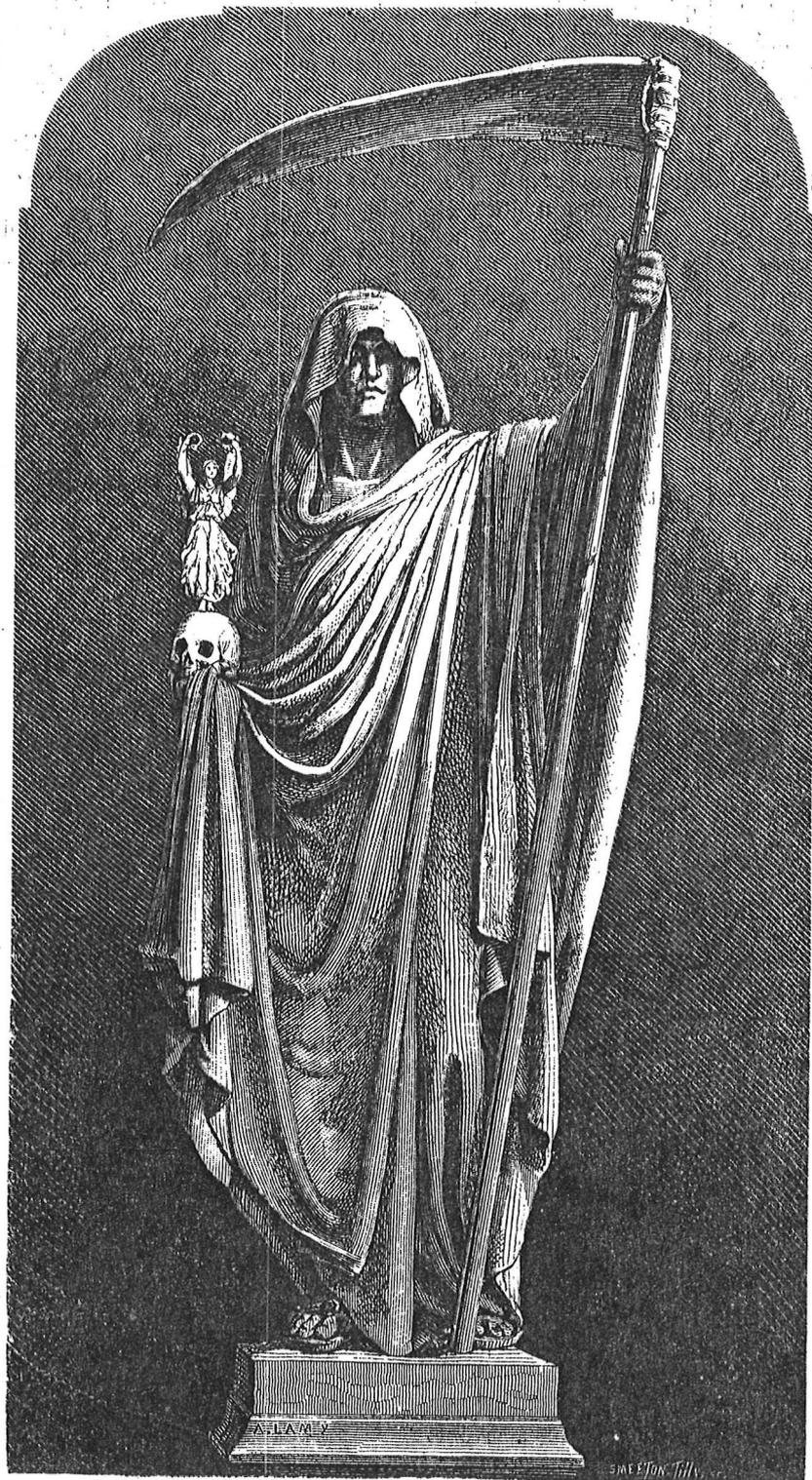


Abb.24 Nach Hippolyte Moulin, *Victoria, Mors*



Abb.25 Emile Chatrousse, *Crime de la guerre*



Chatrouse, Emile

96

Photographie par Courty & Co

MALHEUR AUX VAINCUS

Créé en 1874

F. 1

Fait par ROUPIE & C^{ie} éditeurs
Avenue de la République, 100, Paris

Abb.26 Emile Chatrouse, *Crime de la guerre (Malheur aux vaincus)*



Abb.27 Henri Chapu, *La Jeunesse*



Abb.28 Nach Antonin Mercié, *La Renommée*

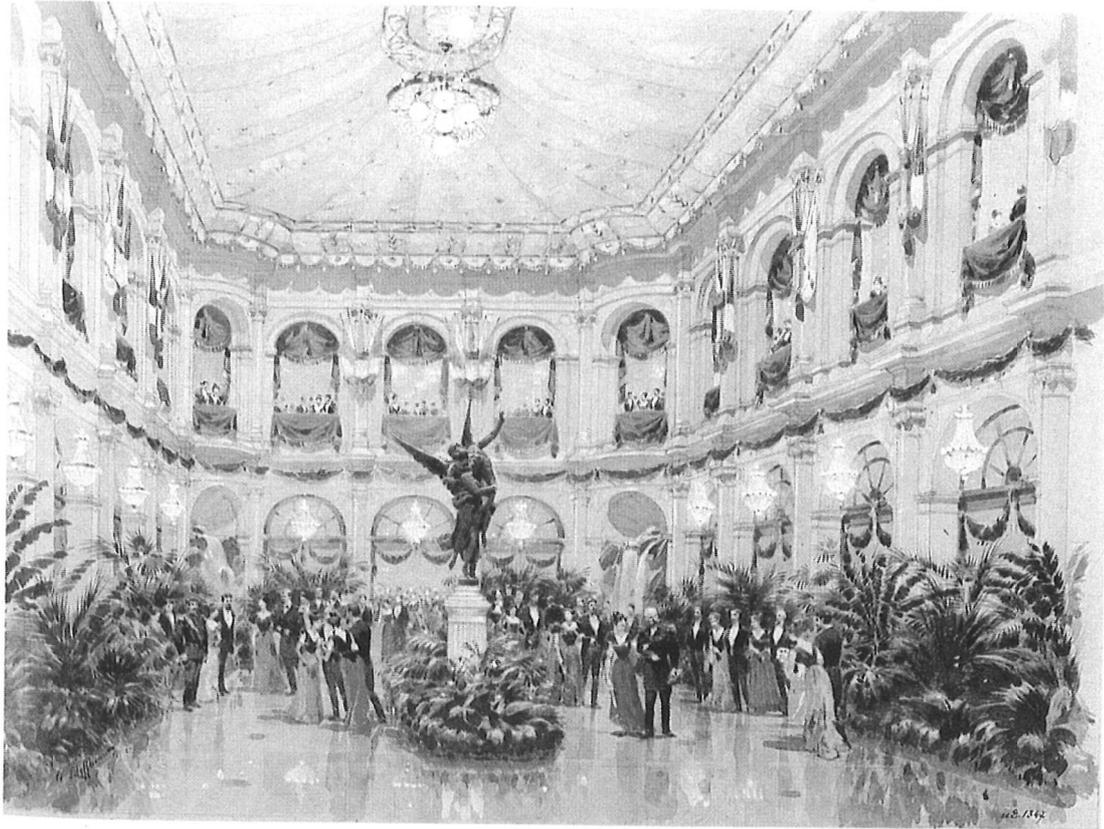


Abb.30 Theodor J.H. Hoffbauer, *Bal dans la cour centrale de l'Hôtel de Ville*



Abb.31 Louis-Ernest Barrias, *Monument de la Défense de Paris*



Abb.32 Antonin Mercié, *Quand même!*



Abb.35 Inauguration du monument élevé à Niort aux mobiles des Deux-Sèvres



Antonin Mercié
Gloria Victis,
92,5 cm.

Abb.36 Antonin Mercié, *Gloria victis*, serielle Reproduktion



LA JEUNESSE, PAR CHAPU.

Le marbre original est au monument d'Henri Regnault, aux Beaux-Arts, à Paris.

- La réduction n° 1 1,500
Hauteur, 1.18 c.
- La réduction n° 2 1,100
h. 0.93 c.
- La réduction n° 3 875
h. 0.60 c.



DAVID, AVANT LE COMBAT *ne figurer pas au catalogue 1885*
PAR MERCIÉ

- Grandeur de l'original 500
h. 0.30 c.; l. 0.27 c.; p. 0.20 c.
- La réduction n° 1 250
h. 0.49 c.; l. 0.14 c.; p. 0.15 c.



DAVID, VAINQUEUR DE GOLIATH
PAR MERCIÉ

- La réduction n° 1 1,250
h. 1.10 c.; l. 0.97 c.
- La réduction n° 2 800
h. 0.92 c.; l. 0.83 c.
- La réduction n° 3 550
h. 0.73 c.; l. 0.18 c.



GLORIA VICTIS, PAR MERCIÉ *ne figurer pas au catalogue 1885*
L'original appartient à la Préfecture de la Seine.

- Grandeur de l'original "
h. 3.17 c.
- La réduction aux 3 cinquièmes . . . 6000
h. 1.90 c.
- La réduction aux 9 vingtièmes . . . 3200
h. 1.40 c.
- La réduction aux 3 dixièmes . . . 2100
h. 0.95 c.

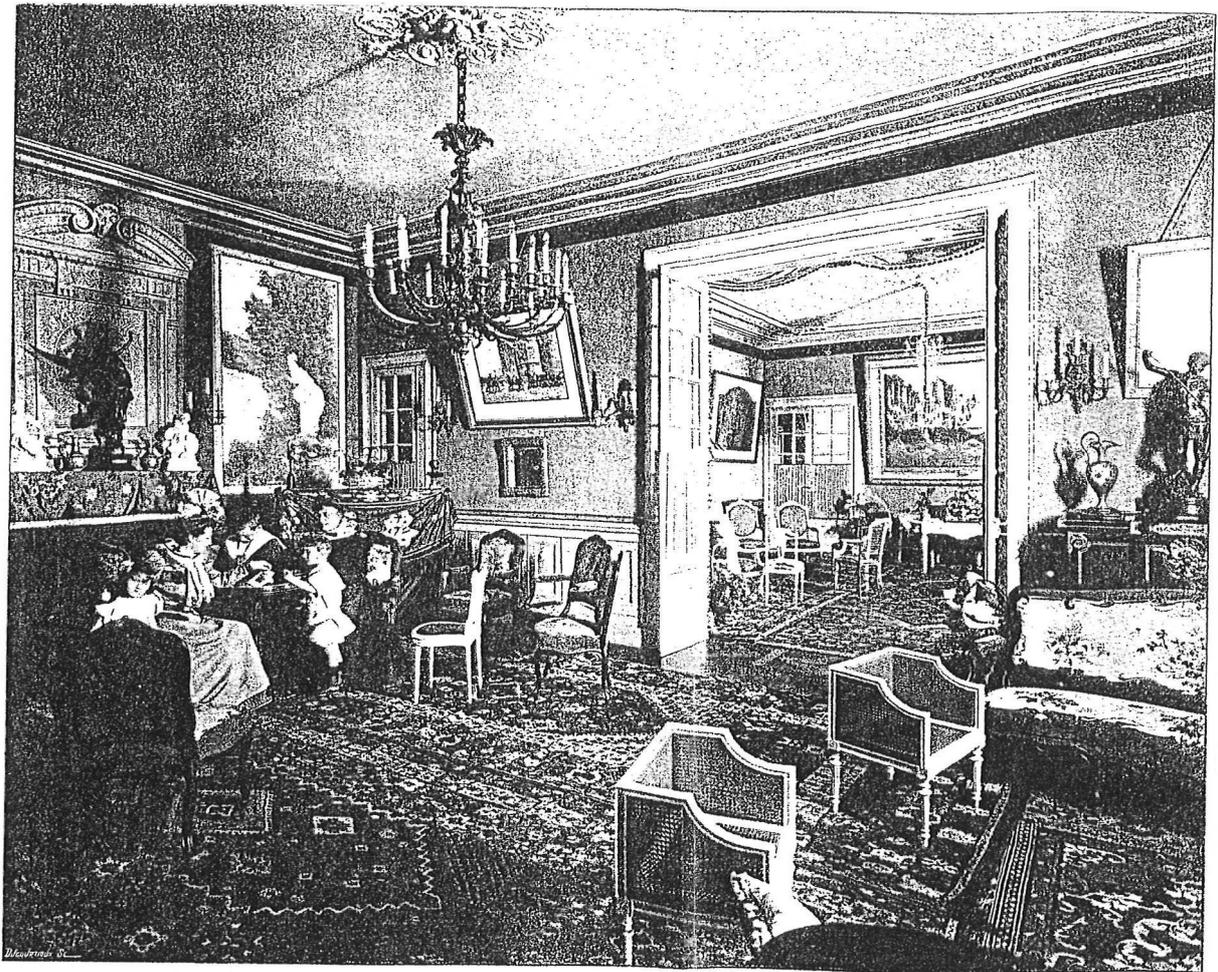


Abb.39 *Les salons de la villa*



Abb.40 *Mme Sarah Bernhardt chez elle*