



Gabriele Genge

Artefakt

Fetisch

Skulptur

Aristide Maillol
und die
Beschreibung
des Fremden
in der Moderne

Deutscher Kunstverlag

Kunstwissenschaftliche Studien Band 153

Gabriele Genge

Artefakt — Fetisch — Skulptur

Aristide Maillol und die Beschreibung
des Fremden in der Moderne

Gabriele Genge

Artefakt

Fetisch

Skulptur

Aristide Maillol
und die
Beschreibung
des Fremden
in der Moderne



Deutscher Kunstverlag Berlin München

Gedruckt mit Unterstützung der Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Projektleitung im Verlag: Rudolf Winterstein
Lektorat: Dr. Lothar Altmann
Titelgestaltung + Layout: art & sciences, München
Lithos: Repro Knopp, Gilching
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH (Thüringen)

© 2009 Deutscher Kunstverlag Berlin München
ISBN 978-3-422-06826-1

Inhalt

Dank	8
Einleitung	9
I Entwürfe einer ethnographischen Ästhetik der Skulptur	25
1 Messen und Darstellen: Die Krise der »reinen« <i>anthropologie</i>	31
2 Die Kunst der Beschreibung und ihre Methoden: Der Aufstieg der <i>ethnographie</i>	40
2.1 Die Rolle der Keramik: Ethnographisches Artefakt und kunstgewerblicher Gegenstand	41
2.2 Die Ablösung der »reinen« anthropologie	45
3 Ausstellen: Die Musealisierung des »Primitiven«	48
3.1 Psychologie und <i>ethnographie</i>	49
3.2 Skulptur und »Rasse« – ein unvollendetes Projekt Viollet–Le–Ducs	57
4 Die keramischen Skulpturen Gauguins	61
4.1 Körper und Artefakt: Die Ethnographisierung des weiblichen Körpers	62
4.2 Der Sammler Auguste Demmin	75
II Systematik des Körpers im Kunstgewerbe: Das Frühwerk Maillols	79
1 Körperlinien und Körperschmuck	81
1.1 Maillol und Seurat	81
1.2 Der Neoimpressionismus und Gauguin	86
2 Der Symbolismus und die Ästhetik des »Primitiven«: Vom Ornament zum Objekt	89
2.1 Gauguins Aktskulpturen	89
2.2 Arabeske und »Primitivität«: Ornamentdeutungen der Symbolisten	98
2.3 In den Wellen: Mimikry in den Entwürfen Maillols	103

2.4 Allianzen von »art décoratif« und <i>ethnographie</i>	108	1.1 Vergleich und Zeitlichkeit bei Maillol	210
3 Die Tanagra-Figuren und Maillols erste Skulpturen	115	1.2 Weltkunstgeschichten	219
3.1 Tanagra-Figur und »Fetisch«	115	2 Maillol und der afrikanische Kubismus	228
3.2 Die neue <i>Parisienne</i>	123	2.1 Gebaute Skulpturen: »Taille directe« und Handwerkskult	228
III Die Monumentalisierung des »Primitiven«: Maillol als Künstler	131	2.2 Kubismus und »Retour à l'ordre«	235
1 Der Einbruch der Gegenwart: Maillol im Kontext der Dreyfus-Affäre	133	2.3 Der »cubisme élémentaire«	242
1.1 Maillol in der symbolistischen Kunstkritik	135	3 »Menschengeographien«	247
1.2 Octave Mirbeau und Jean-Marie Guyau: Der Kult des Tastsinns	142	3.1 Das <i>Cézanne-Denkmal</i> : »passage« und Landschaft	248
2 Völkerpsychologie und Kunst	149	3.2 »La France est-elle un être géographique?«	253
2.1 Die Verbindung von Kunst und <i>ethnographie</i> in der Zeitschrift <i>Les arts de la vie</i>	150	3.3 Kriegsdenkmäler als »Gedächtnisorte«	260
2.2 Skulptur als Medium der Völkerpsychologie	158	3.4 Aktive Landschaft in Maillols Skulptur	266
3 Maillols <i>Femme</i> als Allegorie des »Primitiven«	167	3.5 Geographie im Visier der (Kunst-)Geschichte: Ein neuer Humanismus?	277
3.1 Volumen, Masse und Ponderation	169	V <i>L'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, 1937</i>	287
3.2 Körperhaltung und ethnographische Allegorisierung	175	1 Der <i>Front Populaire</i> und die Rolle der Kunst auf der Weltausstellung	289
3.3 Völkerpsychologische Lesarten der <i>Femme</i>	180	2 Maillol als »maître indépendant«	295
3.3.1 Maillol als der klassische »Primitive«	180	3 <i>Front Populaire</i> , Museumspolitik und Maillol	298
3.3.2 Systemgeist und »Urwucht«: Peter Behrens und die <i>Femme</i>	182	3.1 Das <i>Musée de l'Homme</i> als Labor der Kunstvermittlung	299
3.3.3 Maillol und das Nietzsche-Denkmal	186	3.2 Humane Praxis und Folklore im <i>Musée des Arts et Traditions Populaires</i>	301
4 Das Blanqui-Denkmal	191	4 Maillols imaginäre Präsenz auf der <i>Exposition Internationale</i>	305
4.1 Das Blanqui-Denkmal als Staatsallegorie	191	Rückblick und Ausblick	315
4.2 Bacchanal und Weiblichkeit	194	Quellen und Literatur	319
4.3 Primitivität und Afrikanisierung: Maillol und Matisse	202	Abbildungen und Bildnachweis	359
IV Geographische Räume und Menschen: Maillol als Staatskünstler	207	Register	367
1 Lernen vom Kollektiv der »Wilden«	210		

II Systematik des Körpers im Kunstgewerbe: Das Frühwerk Maillols

Gauguin erprobte in seinen Keramiken veränderte Möglichkeiten der Darstellung des menschlichen Körpers. Das keramische Material, die Technik des Modellierens und erste Ansätze zur ästhetischen Systematisierung der Körperhaltung dienten ihm dabei als Instrumentarien. Er brachte seine frühen keramischen Werke damit in Deutungszusammenhänge, die von der zeitgenössischen Richtung der *ethnographie*, den Anthropologen am *Musée d'Ethnographie*, ebenfalls angedacht worden waren: War es möglich, aus keramischen Gegenständen Betrachtungskriterien für die Deutung von »Völkern« zu gewinnen? Während die museale *ethnographie* deutlich anwendungsbezogen argumentierte und sich von den kolonial annektierten Tonwaren Aufschlüsse über den Menschen und seinen zivilisatorischen Entwicklungsgrad erhoffte, erhalten wir über die Intentionen der ersten keramischen Werke Gauguins nur indirekt Auskunft. Bislang ließ sich nachweisen, dass er in ihnen auf Körperkonstrukte der zeitgenössischen anthropologischen Porträtskulptur und der Aktmalerei Edgar Degas' Bezug nahm. Bildete Gauguins außergewöhnliche Nähe zum ethnographischen Diskurs seiner Zeit einen biographischen Sonderfall, oder sind seine Ansätze zur Umformulierung akademischer Körpervorstellung in einen breiteren ästhetischen Kontext einzubetten? Diese Fragestellung führt in den Bereich der kunstkritischen und kunsttheoretischen Verortung der *ethnographie*, die im Folgenden mit Blick auf die Wechselbeziehung von Aristide Maillols Malerei und den Skulpturen Paul Gauguins untersucht werden soll.

Zunächst bot die zeitgenössische Kunstauffassung, so wie sie sich im Umkreis Gauguins in Kunstkritiken und den daraus ablesbaren ästhetischen Konzeptionen ausdrückt, scheinbar wenig Anhaltspunkte für eine skulpturale Auseinandersetzung mit der Darstellung des menschlichen Körpers. Der ab 1886 öffentlich als Gruppe in Erscheinung tretende Symbolismus, dem die Skulpturen Gauguins meist zugeordnet wurden, verstand sich als literarische und dann

ausschließlich auf die Malerei fixierte Künstlergruppe. Deren esoterisch-elitäre Ausrichtung schien den handwerklichen Projekten Gauguins zunächst fern zu liegen. Allerdings, so wird sich im Folgenden zeigen, ergaben sich Übereinstimmungen mit dem Maler Georges Seurat und dessen Suche nach universalen nicht-mimetischen Prinzipien der künstlerischen Darstellung. Seurat wiederum, vieldiskutierte und omnipräsente Figur im Kunstbetrieb, brachte Aristide Maillol mit den Vorgaben einer aus dem Kunstgewerbe gewonnenen Körpergestaltung zusammen. Für Maillol, der 1882 von Banyuls nach Paris gekommen war und seine Karriere zunächst als Maler begonnen hatte, war der Umweg über die geometrisierenden Linienvorgaben des Neoimpressionismus ein »Katalysator« für seine spätere Annäherung an Gauguin.

Gauguin begann gleichzeitig 1889 eine eigenständige Ausarbeitung der in der keramischen Skulptur erprobten Konzepte, die ihn zum keramischen Selbstporträt und zur keramischen kleinformatigen Aktskulptur sowie zu malerischen Formulierungen führte. Auch wenn Gauguin im Jahr 1895 Frankreich endgültig verließ, hatte er mit seinen Kleinskulpturen bereits aussichtsreiche körperhafte Gestaltungsformen entwickelt, die zukunftssträchtiger für eine Rückbindung an die *ethnographie* waren als die zeitgleichen Bemühungen der Nabis um eine »entkörperte«, arabeskenorientierte »art décoratif«. Die elitäre Arabeske als dekorative Gestaltungsform verschwand zu einem Zeitpunkt, als man das Kunstgewerbe mehr und mehr ethnographisch bestimmte. Mit der Favorisierung handgreiflicher Artefakte, die als körperhafte und damit unmittelbare Zeugnisse in der Alltagswelt verortet werden konnten, wuchs auch das Ansehen der Skulpturen Gauguins, die nun von der kolonialpolitisch vereinnahmten Kunstgewerbebewegung entdeckt wurden.

Für Maillol dienten Gauguins Keramiken und Holzskulpturen zunächst als Vorbild, dem er sich imitierend näherte. Erst dann gelangte er zu

nissen der Porzellanmanufaktur in Sèvres noch zu stark auf das Handwerk bezogen gewesen und hätte ihren künstlerischen Stellenwert nicht ausreichend umgesetzt: »Bei der Keramik handelt es sich nicht um eine Belanglosigkeit«, fuhr er fort, »in weit zurückliegenden Epochen, bei den Indianern Amerikas, findet man diese Kunst noch immer in hohem Ansehen. Gott schuf den Menschen mit ein wenig Schlamm. Mit ein wenig Schlamm kann man Metall, kostbare Steine herstellen, mit ein wenig Schlamm und auch ein wenig Genie. Handelt es sich hierbei also nicht um ein reizvolles Material?«³¹⁴ Die vorgebrachten Argumente erinnern deutlich an die kunstgewerblichen Klassifikationsmodelle Brongniarts und Demmins, die die kulturanthropologischen Bedeutungsfelder der Keramik mit ähnlichen Worten beschrieben hatten. Nun fanden sie erstmals Gehör im Rahmen der symbolistischen Kunstkritik. In seinem zweiten Artikel ging er auf die Technik und die dadurch bedingten ästhetischen Eigenschaften der Keramik ein. Hier nannte er die hohe Brenntemperatur, die bereits maßgeblich für den künstlerischen Ausdruck sei, da die Form und die Färbung des Materials sich fast ausschließlich technischen und natürlichen Prozessen verdanken.³¹⁵ Wie selbstverständlich schloss Gauguin die Keramik in die Gattung Skulptur mit ein und beharrte darauf, Materialgerechtigkeit sei der Ansatzpunkt jeglicher Art von Skulptur. Doch könne die materialgerechte Formgebung in der Keramik nur in Zusammenarbeit von Künstlern und Kunsthandwerkern erfol-

gen, denn Erstere allein brächten »das Schöne und das Moderne« und neue »FORMEN [sic]« hervor.³¹⁶

Diese praxisnahen Einschätzungen Gauguins zu einem neuen Skulpturverständnis und zur kreativen Rolle der Keramik sollten als Kommentar zu seinen jüngsten Versuchen mit rein modellierten Steinzeugskulpturen verstanden werden. Hierzu gehörte in erster Linie Gauguins Selbstporträt als Vase (Pot en forme de tête) (Abb. 23), wohl wichtigster Beleg für seine künstlerische Nobilitierung der Keramik. Möglicherweise hatte Gauguin das Werk noch bei Schuffenecker modelliert und später von Chaplet brennen lassen, dem er im Oktober 1888 von dem Gefäß berichtete.³¹⁷ Das Vasenporträt zeigt das deutlich modellierte Gesicht des Künstlers mit leicht schräg geneigtem Kopf und geschlossenen Augen. Vor allem in der Profilansicht, die Gauguin selbst wohl bevorzugte,³¹⁸ wird die eigenartige Wirkung dieses Gefäßkopfes deutlich, die an diejenige der Porträtvase einer Bretonin (Abb. 15) erinnert. Die anthropomorphe Struktur der Vase wird auch hier durch den am Hinterkopf angebrachten Henkel und die Vasenöffnung gestört, die der Schädelkalotte ein makabres Loch zufügt. Ebenso fehlen dem Kopf die Ohren. Hatte Gauguin bereits vorher in den Vasenporträts die Ausdrucksqualitäten der menschlichen Physiognomie unter Verzicht auf mimische Werte gestaltet, so wird diese Enthaltsamkeit hier nochmals durch die fehlenden Ohren und überdies geschlossene Augen

314 Gauguin, Paul: Notes sur l'art à l'Exposition Universelle I. In: le Moderniste (4.7.1889), S. 86: »(...) il faut une imagination formidable pour décorer une surface quelconque avec goût et c'est un art autrement abstrait que l'imitation servile de la nature (...). La céramique n'est pas une futilité. Aux époques les plus reculées, chez les indiens de l'Amérique, on trouve cet art constamment en faveur. Dieu fit l'homme avec un peu de boue. Avec un peu de boue on peut faire du métal, des pierres précieuses, avec un peu de boue et aussi un peu de génie! N'est-ce donc point là une matière intéressante?«

315 »(...) vous le mettez dans un four, il cuit comme un homard et change de couleur. Une petite cuisson la transforme, mais peu. (...) La matière sortie du feu revêt donc le caractère de la fournaise et devient donc plus grave, plus sérieuse à mesure qu'elle passe par l'enfer(...) Et voyez comme la nature est artiste. Les couleurs obtenus dans un même feu sont toujours en harmonie.« Gauguin 1889, S. 90f.

316 »Nous ne voyons à l'Exposition que deux véritables céramistes, MM. Chaplet et Delaherche. Le premier, avec ses porcelaines; le deuxième avec ses grès. À tous deux, nous ferons le même reproche. Puisqu'ils veulent faire du beau et du moderne, qu'ils le fassent complètement et qu'en dehors du beau côté de couleur qu'ils obtiennent, ils apportent des FORMES de vases autres que des formes mécaniques connues. Qu'ils s'associent avec un artiste.« Vgl. Gauguin 1889, S. 91.

317 Brief Gauguins an Émile Schuffenecker, datiert 8.10.1888, vgl. Merlhès 1984, Nr. 168, S. 248f; vgl. Hirota 1998, S. 201f; Frèches-Thory, Claire: Gauguin et la Bretagne 1886-1890; Les Céramiques; Les peintures de la Martinique. In: Ausst.-Kat. Paris, Gauguin 1989, S. 79-210.

318 Gauguin nimmt das Vasenporträt in dieser Profilansicht in das Stilleben Nature morte à l'estampe japonaise von 1889 auf, das sich im Museum moderner Kunst in Teheran befindet.





41
Aristide Maillol,
Zwei sitzende Frauen,
ca. 1895

42
Aristide Maillol,
Bekleidete schreitende Frau
oder Die Pariserin,
ca. 1895

Figuren objekthaft wirken und erzeugen — wenn auch nicht in gleichem Maße wie die Öllampe — eine auffällige Nähe zur Funktionalität eines Gebrauchsgegenstandes, zu Lampe, Vase oder Flasche.

Die zweite Gruppe von Statuetten, die vermutlich ebenfalls ausgestellt war, nimmt diese Hinweise vom Körper auf den Gebrauchsgegenstand vollständig zurück. Zu ihnen gehört das Figurenpaar Zwei sitzende Frauen (*Deux femmes assises*) (Abb. 41). Eng beieinander auf einer Bank sitzend, fixieren die beiden Figuren im traditionellen Peplum einen imaginären Betrachter. Ihre Körper sind summarisch und kompakt gestaltet. Hier wie auch bei den beiden Nabi-Skulpturen sind die ernsten und nachdenklichen Physiognomien nur durch verhaltene, lineare Andeutungen von Mund, Augen und Nase gegeben. Die forsch auftretende Bekleidete schreitende Frau oder Die

Pariserin (*Femme vêtue, marchant* ou *La Parisienne*) (Abb. 42) schlägt dagegen einen temperamentvoll dynamischen Ton an. Energisch mit großem Schritt und wehendem Gewand vorwärtsstrebend, unterscheidet sich die modisch taillierte Frauengestalt durch ihre auffällige Dynamik von den beiden Sitzenden. Was Maillol mit seinen Variationen der Tanagra-Figuren⁴²⁰ bezweckte und in welchem Zusammenhang diese im 19. Jahrhundert wahrgenommen wurden, soll im Folgenden untersucht werden.

Die Rezeption der Tanagra-Statuetten war im Rahmen der Kunstgeschichte und Archäologie keineswegs ohne Diskussionen vor sich gegangen. Die ersten ausführlichen Berichte über die neu im Louvre untergebrachten weiblichen Skulpturen geben darüber Auskunft, wie man sich diesen ungewöhnlichen Zeuginnen antiker Kultur näherte, die dem Kanon der idealisierten Körperauffassung der Antike in keiner Weise ent-

420 Das Interesse Maillols an Tanagra-Figuren ist überdies durch unterschiedliche biographische Quellen belegt. Vgl. Frère, Henri: *Conversations de Maillol*. Genf 1956, S. 190f; Kessler, Tagebuch, Bd. 3, 2004, S. 707, 5.9.1904.

421 Vgl. Higgins 1986, S. 164.

422 Diese Frage liegt bis heute ethnologischen Methoden zugrunde, allerdings war sie im Zusammenhang griechischer Skulptur vollständig ungewöhnlich. Vgl. Kohl 2003, S. 118f.

423 Er verweist auf dessen Forschungen: Heuzey, Léon: *Recherches sur les figurines de femmes voilées dans l'art grec*. In: *Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* Bd. 1 (1874), S. 1–28; Heuzey, Léon: *Nouvelles recherches sur les terres cuites grecques* (= *Monuments publiés par l'Association des études grecques*). Paris 1876.

sprachen. Die ersten wichtigen Würdigungen der Tanagra-Figuren innerhalb der Kunstgeschichte stellten auch meist den Vergleich mit den überlieferten lebensgroßen Götterfiguren an, um diesen kleinen Statuetten im Rahmen traditioneller Gattungshierarchie den Status von Genreskulpturen zuzuweisen. Was jedoch ebenso von Beginn an diskutiert wurde, war die Frage nach der kultischen Bedeutung dieser Grabbeigaben und damit deren Herausnahme aus dem Antikenverständnis des akademischen Klassizismus.

Olivier Rayet berichtete 1875 in der *Gazette des Beaux-Arts* über die Tanagra-Figuren. Er beschreibt zunächst deren serielle Herstellung meist aus dem Abdruck einer keramischen Hohlform, wonach dann die Plinthe angefügt wurde. Jean-Léon Gérôme rekonstruierte in seinem Historienbild *Sculpturae vitam insufflat pictura* von 1893 (Abb. 43) mit detailreicher Akkuratheit die vorindustrielle, serielle Fertigungsweise dieser Figuren, die mit üblichen ästhetischen Kategorien kollidieren musste.⁴²¹ Er warf damit indirekt auch die Frage nach der Bedeutung der Tanagra-Figuren auf. Konkreter Streit Anlass war, ob diese Statuetten kultische Bedeutung hatten, d.h. als Götterdarstellungen der Verehrung dienten, oder ob sie als Gegenstände einer Alltagskultur anzusehen sind und Menschen wiedergeben, die als Puppen im Umlauf waren.⁴²² Die Anfertigung im großen Maßstab war für Rayet ein Argument unter anderen, den kultischen Charakter in Frage zu stellen. Das Fehlen von Attributen und einer typenorientierten Gestaltung lege überdies nahe, dass hier keine Götter dargestellt seien, auch wenn der Archäologe und Tanagra-Spezialist Léon Heuzey⁴²³ an der mythologischen Ikonographie der Figuren festhalte. Ein Blick in die Vitrinen zeige ihm mit mehr Autorität als die Wissenschaft, dass es sich bei den Figuren um Alltagsstypen handele.⁴²⁴ In seiner Besprechung anlässlich der Weltausstellung von 1878 verwies



43
Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893

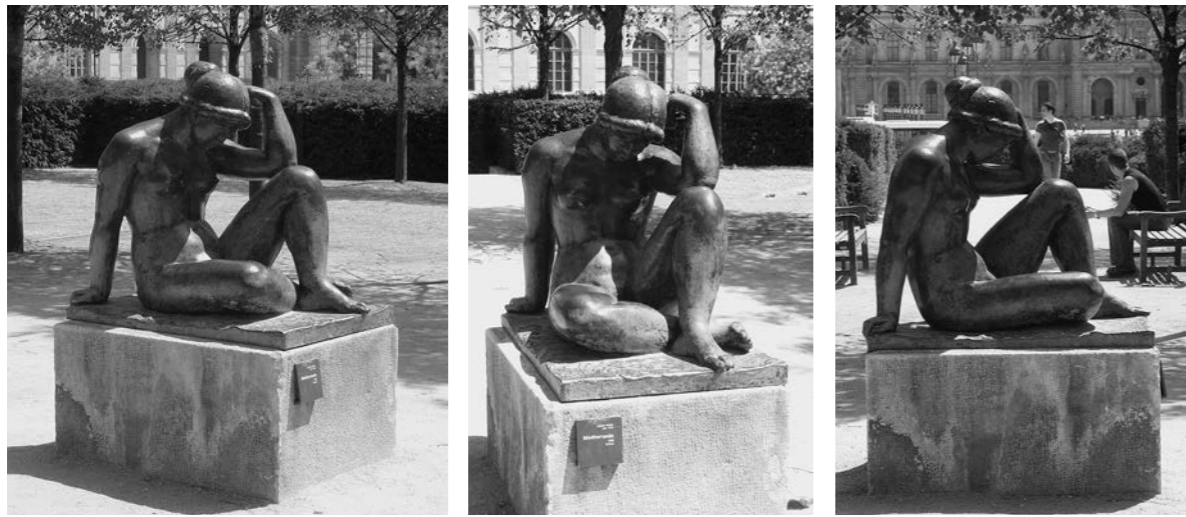
er nochmals auf die spielerisch amüsanten Konnotationen der Tanagra-Figuren. Er erwähnte nun vor allem ikonographische Motive der Statuetten, die von taubenfütternden Frauen bis zu Botenfiguren reichten, und betonte, dass hier der vertraute und kindlich gutmütige Charakter der griechischen Kunst erkennbar werde.⁴²⁵ Für Rayet standen folglich der Realismus und die lebenssechte Gestaltung der Figuren dafür ein, dass sie in ein naturalistisch-ästhetisches Konzept eingegliedert werden konnten.⁴²⁶ Doch blieb hier die Frage offen, wie die Ritualfunktion dieser Statuetten innerhalb des Begräbniskultes, auf den bereits deren Material, Fundort und Kleinformatigkeit hinweist, erklärt werden könne.

Als Henri Léchat diese Frage des mythischen Kontextes der Tanagra-Statuetten 15 Jahre später diskutierte, zeigte sich bereits deutlicheres Interesse für eine ambivalentere Einordnung der Figuren. Die Unabhängigkeit des Kunstwerkes von seinen im Ritual verankerten Funktionen wurde nun zumindest verhalten in Zweifel gezogen. Erst die neueste archäologische Wissenschaft beweise, so Léchat, »dass diese hübschen

424 »Le manque même d'attributs et l'effacement du type n'inquiètent point M. Heuzey, ne l'arrêtent point«. Rayet, Olivier: *Les figurines de Tanagra au musée du Louvre*. In: *Gazette des Beaux-Arts* Bd. 11/2 (April 1875), S. 297–314; (Juni 1875), S. 551–558, hier: S. 558.

425 Rayet, Olivier: *L'art grec au Trocadéro*. In: *Gazette des Beaux Arts* Bd. 18/2 (September 1878), S. 347–370, hier: S. 355, 350.

426 Für diese Deutung machte sich auch Edmond Duranty, der Realismusanhänger, stark. Vgl. Duranty, Edmond: *Les statuettes de Tanagra*. In: *La vie moderne*, 17.4.1879, S. 32.



57a-c
Aristide Maillol, Frau bzw. Mittelmeer, 1905; a) Seitenansicht; b) Vorderansicht; c) Seitenansicht

Mittelmeer (Méditerranée).⁶⁴⁴ Die Umstände der Auftragsvergabe, die anlässlich der ersten persönlichen Begegnung von Maillol und Kessler erfolgte, sind in Kesslers Tagebuch festgehalten. Am 21.8.1904 kam Kessler mittags in Begleitung von Curt von Mutzenbecher und Maurice Denis zu Maillol nach Marly. Kessler kannte Denis vermutlich schon seit 1897 und kaufte dessen Werke wohl seit 1903 in größerem Stil an.⁶⁴⁵ Dort zeigte Maillol ihnen »eine kleine hockende weibliche Figur, die er lebensgroß ausführen wollte und von der ich sofort das kleine Modell kaufte (...). Ich fand unter seinen Zeichnungen eine Skizze von einer zusammengekauerten weiblichen Figur, die mir durch die wunderbare Arabeske der Linien und deren knappe Zusammenfassung so auffiel, dass ich Maillol, der von beabsichtigten Steinskulpturen gesprochen hatte, vorschlug, sie für mich in Stein auszuführen. Maillol plaidierte für Lebensgröße; und wir einigten uns hierauf, wenn der Preis es erlaubte.«⁶⁴⁶ Eine gleichfalls erworbene Kleine Kauernde,⁶⁴⁷ die als Vor-

studie zur Femme gilt, bewahrte Kessler in seiner Weimarer Wohnung auf (Abb. 58a/b). Weitere Ankäufe erfolgten an diesem Augusttag; so entstand Mutzenbecher die Sitzende bekleidete Frau (Abb. 59), die Maillol um 1900 gestaltet hatte.⁶⁴⁸ Beim Mittagessen wurde die geplante lebensgroße Skulptur besprochen. Maillol fertigte eine weitere Zeichnung an, die in Kesslers Besitz übergang und später an Oskar Winterthur verkauft wurde.⁶⁴⁹

Die Forschung hat sich inzwischen bemüht, eine Reihe von Kleinskulpturen zu benennen, die die Gestaltung der großformatigen Femme bereits vorwegnehmen würden.⁶⁵⁰ Indirekt lässt sich darin der Wunsch erkennen, in Maillols Werk ein Streben zu immer größerer geometrisch-mathematischer Abstraktheit der Körpergestaltung auszumachen, die als Voraussetzung von Modernität gedacht wurde und zu den großen Konstanten der Maillol-Würdigung zählt.⁶⁵¹ Doch kann man derartigen Deutungskonstrukten durchaus mit Skepsis begegnen. Denn wa-

644 Vgl. Kap. IV.3.4.

645 Vgl. Schäfer 1997, S. 61f; Bismarck 1988, S. 47–62.

646 Vgl. Kessler, Tagebuch, Bd. 3, 2004, S. 694, 21.8.1904. Die Figur wurde September 1906 fertiggestellt, 1931 musste Kessler sie jedoch verkaufen, bis dahin hatte sie in seiner Bibliothek in der Köthener Straße in Berlin gestanden; durch Vermittlung Flechtheims veräußerte er sie an Oskar Reinhart. Vgl. Kat.-Ausst. Marbach, Harry Graf Kessler 1988, S. 228.

647 Aristide Maillol, Femme accroupie [Étude de Méditerranée] (Kleine Kauernde Figur [Studie für die Méditerranée]), ca. 1900, Terrakotta, 17 cm x 15 cm x 11,5 cm, Musée Maillol, Paris.

648 Vgl. Brief Curt von Mutzenbechers vom August 1904 an Eberhard von Bodenhausen, Mutzenbecher-Archiv, Witzhawe, zit. n. Berger, Ursel: Maillols internationale Karriere. In: Ausst.-Kat. Berlin, Maillol 1996, S. 156.



58a/b
a) Der große Salon von Harry Graf Kessler, Fotografie, 1920, b) Detail: Aristide Maillol, Kleine Kauernde (Kaminsims)

ren nicht gerade das kleine Format, die Materialität und deren sinnlich-haptische Ausrichtung auf eine greifende Hand als charakteristisch für Maillol bezeichnet worden? Hat Maillol auf diese medialen Voraussetzungen des Kleinformates in der Großskulptur verzichtet? Die folgenden Überlegungen sollen verdeutlichen, welche formalen Entscheidungen Maillols darauf hinweisen, dass ein ethnographisches Deutungsspektrum auch in die großformatige Skulptur übernommen wurde.

3.1 Volumen, Masse und Ponderation

Die opulente Nackte, die Maillol im Herbstsalon 1905 präsentierte (Abb. 57a), hat auf den ersten Blick nur wenig mit den kleinen unbekümmerten Keramikfigürchen, oder mit den stehenden schmalen Holzskulpturen zu tun, die Kenner seines Œuvres bis dahin gewohnt waren. Raumeinnehmend kauert die Femme auf einem recht-

eckigen Sockel und stützt ihren tief gebeugten Kopf auf den linken, angewinkelten Arm. Ihre voluminösen Gliedmaßen und die in sich gekehrte Körperhaltung bewirken bereits einen ersten Eindruck von »Monumentalität«, die, verwendet man diesen Begriff nach Schmarsow, als Form des Beharrens, Aufgabe von Mobilität zu verstehen ist.⁶⁵²

Diese Betonung körperlichen Volumens wird nicht im gestischen Ausgreifen sichtbar, sondern in der Gestaltung von Gliedmaßen und Rumpf, die durch Materialität und Formgebung auf Rundung drängen. Der Körper bildet mit seinen Gliedern gerundete Volumina aus, deren Oberfläche nicht die Illusion von Haut und Muskulatur, sondern den Eindruck von gestalteter, handbearbeiteter Materie erweckt — ein Verweis auf Maillols keramische Kleinskulpturen, beispielsweise die Léda. Die Übernahme dieser formalen Eigenschaft zeigt, dass die keramische Rundung, die die handwerkliche Bearbeitung mit den Handflächen mit sich brachte, bewusst beibehalten

649 Aristide Maillol, Skizze zur Méditerranée, 23.8.1904, Kohle durchgepaust, 22,5 x 22,5 cm, Museum Oskar Reinhard, Winterthur.

650 Le Normand-Romain, Antoinette: La genèse de la Méditerranée. In: Ausst.-Kat. Paris, Maillol. 1986, S. 12–16.

651 Zur kritischen Diskussion dieser vorgeblichen »Abstraktheit« Maillols, vgl. Genge, Gabriele: Der gebaute Körper. Der weibliche Akt als Architekturmodell in Aristide Maillols

Méditerranée. In: Dies. (Hg.): Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft (= Kultur und Erkenntnis. Schriften der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Bd. 25). Tübingen, Basel 2000, S. 31–48, hier: S. 33f.

652 Schmarsow 1905, S. 170, 233.



64
Louis-Ernest Barrias, Junges Mädchen aus Mégare, 1870

péché) zeigte der Künstler sitzend. Aus Louis-Ernest Barrias' Junges Mädchen aus Mégare (Jeune Fille de Mégare) (Abb. 64) ergibt sich eine weitere Deutung des Kauerns, nun als körperlichen Zeichens von Fremdheit. Die junge, als Orientalin gedeutete barbusige Frau ist beim Garnaufwickeln zu sehen. Sie hockt allerdings »im Schneidersitz« auf einem kleinen, erhöhten Postament. In beiden Fällen wird die Position von den Künstlern ikonographisch gedeutet, als fremde und unkonventionelle Haltung.



65
Aristide Maillol, Gipsmodell der »Femme«, Salon d'Automne Paris, 1905, Fotografie Eugène Druet

Die kauernde Körperhaltung von Maillols *Femme* könnte in diese Ikonographie einbezogen werden. Allerdings bleibt dennoch ungewöhnlich, dass der Untergrund, auf dem sie lagert, vollständig kahl ist und somit keinen Hinweis auf einen »Naturzustand« liefert, der wie in den genannten Beispielen als Antithese zu »zivilisierten« Körper- und Weiblichkeitsdarstellungen dienen könnte. In den Ausstellungsräumen des Salons muss Maillols kauernde Skulptur ebenso fremdartig wie artifiziell gewirkt haben, da sie erhöht auf einem Sockel zu sehen war, wie eine Fotografie von 1905 zeigt (Abb. 65). Der Aspekt der Fremdartigkeit war auf dieser Salonausstellung besonders betont worden. Judith Cladel berichtet, Maillols *Femme* sei exotisierend inszeniert worden, indem man sie vor einem Urwaldbild Henri Rousseaus positionierte.⁶⁶⁶

Wie beschrieben, hatte sich Maillol bereits bei seinen Tanagra-Adaptionen mit systematisierten Körperhaltungen beschäftigt. Es ist anzunehmen, dass er die »kulturelle Fremdheit« der kauernden Pose nicht zufällig für seine *Femme* gewählt hat. Daher ist hier nochmals auf Paul Gauguin zurückzugreifen, der bereits in seinen Keramiken die Körperhaltung als Deutungsmodell kultureller Identität inszeniert hatte. In-

666 Cladel 1937, S. 75.

667 Auf das Vorbild verwiesen bereits, wenn auch ausschließlich



66
Paul Gauguin, Die Grillen und die Ameisen, 1889

dessen lieferte wohl auch sein graphisches und malerisches Werk Anhaltspunkte für Maillols Entscheidung zur kulturellen Verfremdung.⁶⁶⁷ Ausschlaggebend am Vorbild Gauguins war, dass er die kauernden Figuren auf seinen Bildern nicht in natürlichen Landschaftsräumen zeigte, sondern sie in sozial konnotierte Räume, wie Straßenszenarien oder Interieurs, versetzte. Auf diese Weise erst wurde die Körperhaltung als »fremd« wahrgenommen. Am besten kommt dieser ungewöhnliche Charakter des Kauerns in Gauguins Zinkographieserie zum Ausdruck, die auf der Volpini-Ausstellung im Jahr 1889 gezeigt wurde. Insbesondere in dem Blatt *Die Grillen und*

unter formalen, nicht aber ethnographischen Aspekten, Judith Gesko und Berthold Hackelsberger. Vgl. Gesko 1991, S. 57;

die Ameise (*Les Cigales et les Fourmis*) (Abb. 66) sind stehende und gehende Frauen neben einer hockenden in einer momenthaften Szenerie am Strand zu sehen. Noch eindrücklicher wird wohl der Zusammenhang in einem weiteren Bild Gauguins, das nun tatsächlich eine vereinzelt kauernde, monumentalisiert wirkende Aktfigur in einem Innenraum zeigt: Gauguins Bild *Die Schmollende* (*Te faaturuma La Boudeuse*) von 1891 (Abb. 67). Eine gelangweilt blickende junge Frau kauert auf dem Boden eines Zimmers, dessen weit geöffnete Tür den Blick in einen Garten freigibt. Schwer stützt sich der Kopf in ihre linke Hand, während die Rech-

Hackelsberger, Berthold: Aristide Maillol. La Méditerranée. Stuttgart 1960, S. 16. Bodelsen 1864, S. 165f.



drama im Bild einer gefesselten Afrika-Allegorie zu inszenieren und damit seiner Figur einen universalen Anspruch zu verleihen, der zugleich die Kolonialgebiete Frankreichs mit umfasste. Für Maillols Gestaltung des weiblichen Körpers konnte hingegen Carpeaux' letztlich verwirklichte Gestaltung Afrikas nicht Pate stehen, denn dieser hatte in dem ausgeführten Denkmal auftragsgemäß eine Afrikanerin inszeniert, die gleichförmig schlank wie die anderen Erdteile ist (Abb. 79).⁷⁵⁹ Maillol hingegen könnte sich bei seiner michelangelesken Gefesselten an der traditionellen Deutung ›der Afrikanerin‹ orientiert haben, die Cuvier mit seiner makabren »Rassen«-Bestimmung des weiblichen afrikanischen Körpers anhand der sogenannten »Hottentottenvenus« populär gemacht hatte. In dieser Tradition war das anthropologische Image ›der Afrikanerin‹ von einem Körper bestimmt, den ›Materialüberschuss‹ kennzeichnete.⁷⁶⁰ Diese Konnotation der ›Fülle‹ besitzt ebenso Eugène Delaplanches Personifikation Afrika (Afrique) (Abb. 81), die 1878 anlässlich der Weltausstellung auf den Terrassen des *Palais du Trocadéro* angebracht worden war. Mit dem Attributkanon der Abundantia weist sie stolz aufrecht sitzend neben ihren üppigen Brüsten einen Korb mit Früchten vor.⁷⁶¹

Für Maillol, der sich noch im Jahr 1907 mit einer afrikanischen Fassung von Gauguins Holzrelief *Seid verliebt* (Abb. 30) in seiner *Kauernden* (*Femme Accroupie*) (Abb. 82, nicht abgedruckt) befasste, konnte sich mit der Orientierung an einer Afrika-Allegorie Carpeaux' eine Reihe von formalen und inhaltlichen Bezü-

80

Jean-Baptiste Carpeaux, *Warum als Sklave geboren werden*, 1868

759 Vgl. Margerie, Laure de: Carpeaux. *La fièvre créatrice*. Paris 1989, S. 66.

760 Interessanterweise hat Jean Finot in seiner Abhandlung zur Völkerpsychologie die bei Cuvier ausgemachte »stéatypogic« bereits als strategische Rassendiskriminierung beschrieben. Vgl. Finot, *Le préjugé* 1905, S. 150f. Vgl. zur Darstellung und Rezeption des »afrikanischen« Körpers Herbert, James: *Fauve Painting. The Making of Cultural Politics*. New Haven, London 1992, S. 156f; Roquebert, Anne: *La sculpture ethnographique au XIXe siècle, objet de mission ou œuvre de musée?*. In: *La sculpture ethnographique* 1994, S. 5–32, hier: S. 9f; Sykora, Katharina: *Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam*. In: Friedrich, Annegret; Haehnel, Birgit;



81

Eugène Delaplanche, *Afrika*, 1878

gen ergeben. Er konnte das Motiv der Schwere, das bei der *Femme* für materialorientierte Körperlichkeit — den steinernen Gewichtsausgleich — stand, mit einem politischen und einem ethnographischen Inhalt zusammenbringen, ohne dafür explizite »Rassenbestimmung« betreiben zu müssen: Ein gefesselter Kontinent konnte für die gefesselte Republik stehen, seine üppigen weiblichen Formen im stampfenden Habitus für die instinkthafte »Primitivität« des Weiblichen. Aber auch die bereits in Carpeaux' *Tanz* so sichtbare Deutung des schweren Körpers im Kollekt-

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria; Threuter, Christina (Hg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Marburg 1997, S. 132–149.

761 Weitere Künstler waren mit folgenden Werken vertreten: Ernest-Eugène Hiolle mit *Nordamerika* (*Amérique du Nord*), Aimé Millet mit *Südamerika* (*Amérique du Sud*), Mathurin Moreau mit *Ozeania* (*Océanie*), Falguières mit *Asien* (*Asie*), Pierre-Alexandre Schoenewerk mit *Europa* (*Europe*).



83
Henri Matisse,
Das Leben [Torso mit
Kopf], 1906

84
Weibliche Figur, Baule
(Elfenbeinküste), Holz,
drei Ansichten



Balancieren der Körpermassen zwischen vorgewölbtem Bauch und abgespreiztem Gesäß als »afrikanische« Formlösung und stellte eine von drei Seiten fotografierte Baule-Skulptur (Abb. 84) daneben, um seine Überlegungen zu konkretisieren. Doch ist das an diese expressiv verzerrte Figur herangetragene stilistische Deutungsinstrument eines balancierenden »afrikanischen« Architektursystems wenig überzeugend.⁷⁷³

Es war vielmehr die Liniengestaltung, die Matisse viel offensichtlicher als körperbestimmender Kulturträger diente. Er befand sich damit in der Tradition Henry van de Veldes, den er zu diesem Zeitpunkt über seine Aufträge für Osthaus kennenlernte.⁷⁷⁴ Dass Laude weiter in Matisses Dekorativer Figur (Figure décorative) von 1906 (Abb. 85) den Beginn einer deutlich »afrikanischen« Geometrisierung durch die Verspannung des Körpers im Fünfeck und durch die segmentierende Körperanalyse erkannte und deren formale Gestaltung neben eine Fang-Skulptur

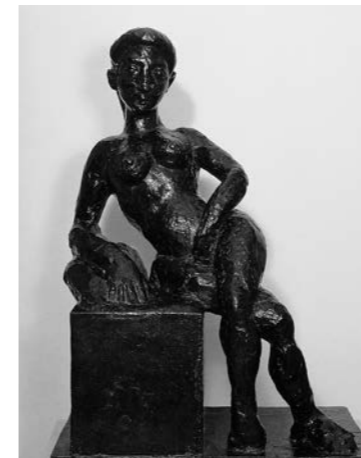
773 Flam, Jack D.: Matisse und die Fauvisten. In: Rubin (1984) 1996, S. 230f; Laude 1968, S. 127f.

774 Vgl. Osthaus, Karl Ernst: Van de Velde. Hagen 1920, S. 76f.

stellte, überzeugt ebenfalls nur wenig. Vielmehr zeigt sich in dieser Skulptur eher eine mögliche Auseinandersetzung des Künstlers mit Maillols kleinen Tanagra-Figuren, insbesondere seiner Léda (Abb. 55). Bei Matisse wurden jedoch deren gedrungene Körperlichkeit und das Sitzmotiv regelrecht persifliert, indem er seiner weiblichen Figur das Körpergewicht raubte und ihre Gliedmaßen zu biegsamen, schlauchähnlichen Gebilden umformte. Die Figur lagert scheinbar bequem am Rand des Quaders, die Verschränkung der Gliedmaßen gestattet ihr überdies auch die Ausrichtung an Horizontale und Vertikale des Blocks. Doch stören die ineinander verschlungenen Gliedmaßen den Eindruck einer überzeugenden Gewichtsverteilung, es überwiegt das Spiel mit den linearen Verknotungen. Das Prinzip des Dekorativen als auferlegter und spielerischer Ausdruckslinie, wie es zunächst von den Nabis verstanden worden war, hat hier eine skulpturale Umsetzung gefunden, die sich in dem späteren Werk der Serpentine von 1909 nochmals steigerte. Was zunächst als assoziative Lebenslinie anmutete, verselbständigte sich zu einer abstrakten Linienform, die den Körper zur kompakten biegsamen Girlande verdreht.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Liegende Nr. I (Nu Couché No. I) (Abb. 86), die in ähnlicher Weise die Körperstatik aufzulö-

775 Vgl. Lincoln Board, Marilyn: Constructing Myths and Ideologies in Matisse's Odalisques (1989). In: Broude, N.; Garrard,



85
Henri Matisse, Dekorative Figur, 1908



86
Henri Matisse, Liegender Frauenakt Nr. I, 1907

sen scheint. Zwar experimentierte Matisse auch hier mit einem sich aufstützenden Frauenkörper, doch manifestieren sich die bei Maillol Vorbildhaft angelegten prallen Körperumrundungen gerade dort, wo sie keine Last stützen, wie beispielsweise an dem überdimensionierten linken Oberarm. Der Körper ist zwar ebenfalls segmentiert, doch bäumen und winden sich die Körperteile in unmotiviert über- und untereinandergelegten Strukturen, deren Gewichtsverteilung wenig ins Auge fällt. Hier eine architektonische Grundgestaltung zu erkennen, fällt durchaus schwer, eine Rezeption »im Geist« anzunehmen, wie Laude mit Blick auf die »Vorläuferfunktion« dieser frühen Skulpturen anstrebte, bleibt problematisch. Es hieße neben einer Leugnung der ästhetischen Merkmale noch zudem außer Acht zu lassen, dass alle gewählten afrikanischen Vergleichsbeispiele Laudes stehende, keine liegenden Figuren sind. Tatsächlich suchte Matisse die Auseinandersetzung mit einem konstruierten Afrikabild in einem anderen künstlerischen Medium. Wie inzwischen weitläufig untersucht wurde, geschah dies über die Rezeption nordafrikanischer arabischer Ornamentik, mittels derer er eine kolonial konnotierte Vorstellung vom »primitiven« Frauenkörper gestaltete.⁷⁷⁵

M. (Hg.): The Expanding Discourse: Feminism and Art History. New York 1992, S. 358–380; Herbert 1992, S. 146f.

776 Vgl. Küster 2003, S. 151.

Allerdings gibt es eine Ausnahme. Auslöser der gesamten Überlegungen zur afrikanischen Skulptur von Matisse war wohl das kleinformatig gestaltete Paar der Zwei Negerinnen (Deux Nègresses) von 1908 (Abb. 87). Matisse wich hier von der kunstgewerblich dekorativen Gestaltungsweise ab und entwickelte ein weibliches Paar, dessen Körperhaltung zeitgenössischen Rassenfotografien entnommen ist.⁷⁷⁶ Das Format und die abstrahierende, segmentierende Gestaltungsweise verweisen die beiden Gestalten noch in den Bereich des »objet d'art«. Doch ging Matisse in der Übernahme einer inszenierten Umarmungsgeste aus dem anthropologischen Fotomaterial weiter als Gauguin und Maillol. Die Fremdartigkeit der beiden Figuren entstand durch deren unklare geschlechtliche Verortung und die erotisierte Pose, d.h. sexuelle Konnotationen, die auch bei der Rassenfotografie angelegt waren.⁷⁷⁷ Das schwankende Spiel seiner Vorgänger, so u.a. der Holzreliefs von Gauguin und der Skulpturen Maillols wurde nun mit der konkreten Konnotation »Negerin« und damit »Afrika« versehen. Bronze stand für schwarze Hautfarbe, Haltung und Körperbildung wurden authentisiert und konkretisiert. Matisse hat hier — deutlicher als in seinen anderen Arbeiten — mediale Kon-

777 Küster, Bärbel: Der verglichene Körper. Aktdarstellung und anthropologische Fotografie. In: Ausst-Kat. Frankfurt, Akt und nackt 2003, S. 94–105.

gelangen. (...) Die Kunst ist, auch wenn sie sich dem Gesetz des Fortschritts entzieht, eine kontinuierliche Schöpfung (...) wie das Leben selbst, eine fortwährende Erneuerung (...).¹¹⁵⁸

Sowohl der *Ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts* Jean Zay als auch der *Directeur Général des Beaux-Arts* Georges Huisman, der Organisator dieser Ausstellung französischer Kunst, meldeten sich zu Wort, um die Bedeutung dieser lebendigen Inszenierung der Geschichte der Kunst und ihre Rolle für den französischen Staat zu unterstreichen. Damit sollte, so Pascal Ory, ein groß angelegtes »Projekt vaterländischer Integration eines ›Volkes‹« verwirklicht werden, das bislang aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen worden war.¹¹⁵⁹

Die Ausstellung fand im Westflügel des *Palais de Tokyo* statt¹¹⁶⁰ und damit in einem musealen Ensemble, das kurze Zeit später dem staatlichen Museum der Moderne zur Verfügung stehen sollte.¹¹⁶¹ Die neue propagandistische Aufmerksamkeit, die Huisman der Kunst zukommen lassen wollte, und damit das Ende staatlicher Neutralität auf diesem Gebiet thematisierte er nochmals eigens während der Ausstellung. Nun konnte man nachlesen, dass Huisman sich in der Tradition von Maurice Denis sah. Konkret kam er auf dessen Beitrag zur Umfrage in der Zeitschrift *Les arts de la vie* von 1904 zu sprechen, die die Beteiligung des Staates an der Kunstausbildung zum Thema hatte. Die Kunst sei heute in besonderem Maß gefordert und dürfe sich keineswegs jenseits der staatlichen Belange positionieren. Dies habe damals als einziger Denis ausgesprochen. Huisman verwies damit bezeichnenderweise gerade auf

jenes bedeutsame Forum der Kunstkritik, das — wie besprochen — den ethnographischen Diskurs als universales Kulturmodell französischer Kunst inauguriert hatte. Damals hatte sich Denis noch den Vorwurf völker- und rassenspsychologischer Deutung französischer Kunst eingehandelt.¹¹⁶² Huisman wollte nun, anknüpfend an die Thesen von Denis, die Rolle der Kunst nicht nur im staatlichen Dirigismus, sondern auch in einer Freizeit- und Arbeiterkultur verankern und damit eine neue demokratische Form der Zusammenarbeit begründen.¹¹⁶³

Vielleicht zeigte sich hier am klarsten das kulturpolitische Vorgehen, das in der Ausstellung so präsent war: Die Identitätsmodelle der Kulturpraxis wurden nicht in Frage gestellt, sondern sollten »demokratisierend« angewendet werden. Ähnliche Töne waren auch von Focillon zu vernehmen. Er meldete sich ebenfalls anlässlich dieser Ausstellung zu Wort, deren Bedeutung er mit Blick auf das Gesamtprojekt definierte. Wie bereits in den zahlreichen internationalen Treffen kam er auch hier auf die »Idee des Menschen« zu sprechen, die letztlich die Kunst bestimme.¹¹⁶⁴ Die Kunst sei nicht getrennt von der Technik zu sehen, beide Bereiche zeigten auf ihre Weise »eine für das menschliche Leben notwendige technische Ordnung«. Dazu dienten ihnen Material und Werkzeug, deren praktische Anwendung erst nach einer Reihe erfahrungsabhängiger Prozesse zu Meisterwerken geführt habe. Daher könne dieses Ausstellungsgebäude französischer Kunst mit gleichem Recht wie der renommierte Wissenschaftspavillon als »Palais de la découverte« bezeichnet werden. Künstler und Wissenschaftler setzten sich mit der Natur

1158 Blum, Léon: Préface. In: Ausst.-Kat. Paris, Chefs d'œuvre de l'art français 1937, S. Vf.: »Il faut les [les réalisations contemporaines] considérer comme la résultante d'une longue série d'efforts accomplis, dans la suite des siècles, par des hommes qui ont lutté pour discipliner la matière, pour parvenir à l'expression plastique de la vie, à la beauté des lignes, à l'harmonieuse éloquence des couleurs. (...) l'Art, bien qu'il échappe à la loi du progrès, est cependant, une création continue (...) comme la vie même, en perpétuel renouvellement (...).«

1159 Ory 1987, S. 36.

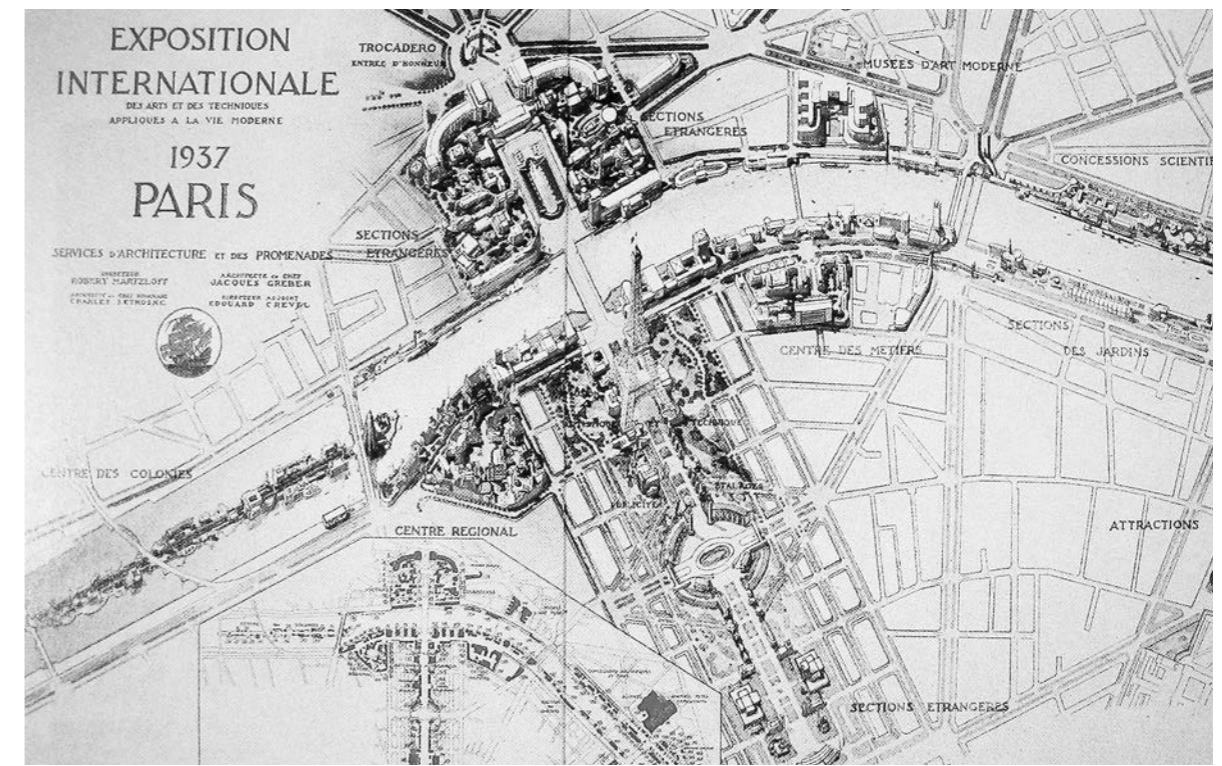
1160 Vgl. Herbert 1998, S. 83f.

1161 Alary, Luc: De l'art vivant à l'art moderne: gènes du Musée national de l'art moderne. Diss. unpub. Paris 1997.

1162 Vgl. Kap. III.2.

1163 Huisman, Georges: Nouveaux rapports de l'art et de l'état. In: *Europe* Bd. 44/174, 15.6.1937, S. 145–172, hier: S. 148: »En réalisant une politique des loisirs, en marquant sa volonté que toutes les classes de travailleurs sont amenées, par étapes successives, à une exacte compréhension de la culture, notre Démocratie entend rompre avec des erreurs qui ont trop duré.« Zur Zeitschrift *Europe* vgl. Ory; Sirinelli 1986, S. 103.

1164 »Vu par les sommets, l'art nous montre dans une pleine lumière cette idée de l'homme, cette rêverie supérieure sur son destin dont il est le dépositaire et surtout le créateur.« Focillon, Henri: Introduction. In: Ausst.-Kat. Paris, Chefs d'œuvre de l'art français 1937, S. XIV–XXVI, hier: S. XIV.



116

Übersichtsplan der Exposition internationale de Paris, Art et Technique 1937

auseinander, ihre Methoden seien als parallele Wissens- bzw. Erkenntnisformen mit magischem Charakter zu verstehen.¹¹⁶⁵

Die nationale Emphase der großen Kunstausstellung wusste Focillon ebenso zu lenken, indem er der französischen Kunst als Einziger zugestand, dass sie in langsamer, kontinuierlicher Entwicklung, in »langen Wellen« (*ondes larges*), Gestalt angenommen habe.¹¹⁶⁶ Dieser Verweis

auf die »langen Wellen« bestätigte nochmals die Nähe Focillons zu den Zeitvorstellungen der Annales-Historiker, deren Hauptvertreter Lucien Febvre und Marc Bloch nun bereits ein besonderes Renommée besaßen. Erneut kam Focillon auch auf die Begrifflichkeit des »Okzidents« zurück, eines kulturellen Zusammenhangs, den nun wesentlich Frankreich selbst verkörperte.¹¹⁶⁷ Zum vereinheitlichende Prinzip dieser kunst-

1165 »Dans cette exposition de la technique, dont il [l'art] ne se sépare pas, il montre un ordre technique nécessaire à la vie humaine et qui, comme tout autre, se mesure avec les ressources de la matière et les secrets de l'outil. Chacun de ces chefs-d'œuvre est au terme d'une suite d'expériences. Le palais où ils sont groupés est, lui aussi, un ›palais de la découverte‹. La prise de l'artiste sur les phénomènes n'est pas moins forte que celle du savant; la science, qui contraint la nature à travailler avec l'homme, n'est pas moins magique que l'art. Ainsi s'exercent côte à côte deux modes de la connaissance, deux méthodes de l'enchantement.« Focillon 1937, S. XIV.

1166 Ebd., S. XIV: »Si j'en crois son art, comme ses institutions morales, comme le spectacle de sa vie provinciale et rustique,

cette nation ne s'interrompt pas, elle vit par ondes larges; même inégales, ses saisons historiques donnent toujours. Peut-être des répits sont-ils nécessaires à d'autres civilisations, dont nous chérissons la grandeur, mais celle-ci n'eut jamais besoin de trêve réparatrice.«

1167 Ebd., S. XXIII: »(...) dans la mesure où la France est Occident, et elle l'est d'une manière essentielle.« Vgl. Cahn 1998, S. 40.



117b/c

Aristide Maillol, Gebirge, 1937, b) Blei, Jardin des Tuileries, Paris, c) Seitenansicht

118

Aristide Maillol, Gebirge, 1937

modernere Perspektiven auf den französischen Staat und seine Kulturorientierung aufzeigte.

Gemäß dem Auftragstext handelt es sich bei der Skulptur um einen weiblichen Akt, dessen Aufstellung im Außenraum Maillol mit großem Nachdruck durchsetzte, obwohl die Statue verspätet fertiggestellt und der ihr zugedachte Platz bereits an Bourdelles Statue vergeben worden war.¹²⁴⁰ Schon das erste ihm zugesendete Formular trägt den handschriftlichen Zusatz Maillols: »[I]ch erinnere daran, dass diese Statue ausdrücklich für den Außenraum in Auftrag gegeben und konzipiert worden ist.«¹²⁴¹ Doch scheint genau darüber später ein Streit entbrannt zu sein. Einem Brief des beauftragten Technikers an Huisman vom 13.10.1937 ist Folgendes zu entnehmen: »Maillol hat mich wissen lassen, dass er keine Aufstellung im Innenraum dieses Museums gestatten werde und dass er vorhabe, selbst einen Platz im Freien auszuwählen.«¹²⁴² Schließlich hat Maillol den Sieg davongetragen.

Auf einem zeitgenössischen Foto ist erkennbar,¹²⁴³ dass die Skulptur Gebirge (Montagne) auf dem Treppenabsatz der Terrasse aufgestellt war (Abb. 118). Sie befand sich damit im öffentlichen Museumsraum, der, aufgelockert durch Wasserbassins (Abb. 119) Gartencharakter haben sollte.¹²⁴⁴

Ähnlich wie bei seiner Île de France (Abb. 105b) handelte es sich bei Maillols Skulptur Gebirge (Abb. 117a) um die Gestaltung einer »géographie humaine«, deren Pendant im *Centre Rural* der Ausstellung die Abteilung mit gestalteten Landschaftsräumen Frankreichs war. Die in ihren Ausmaßen lebensgroße Nackte sitzt auf einem länglichen, unregelmäßig geformten Sockel, den sie mit ihrem Körper vollständig einnimmt. Der weibliche Akt verkörpert nicht »Natur«, sondern führt auch hier die dynamische Wechselbeziehung zwischen Mensch und Landschaft vor: Die Figur verkörpert ein Gebirge, das, so ist u.a. den Haaren zu entnehmen, Windkräften ausge-

formément au projet des architectes MM. DONDEL; AUBERT; VIARD et DASTUGUE, et aux dessins et maquettes à 0,10 par mètre qui ont acceptés par la commission compétente. La fourniture de la pierre dont le choix devra être soumis à l'approbation des architectes, le transport et la mise en place seront à votre charge.«

1241 vgl. AN F 21 12175: »je rappelle que cette statue a été spécialement commandée et conçue pour l'extérieur«

1240 Vgl. AN F 12 12175: Der Auftragstext lautete folgendermaßen: »Monsieur le Commissaire Général en date du 25 Septembre 1936, vous êtes chargé d'exécuter une figure décorative accroupie, à destination des Nouveaux Musées d'Art Moderne. Le thème de cette figure sera »LA MONTAGNE«. Cette figure devra avoir une hauteur de 1 m 65 environ plinthe comprise. La terrasse du socle devant obligatoirement mesurer 1 m 80 de longueur. Elle sera exécutée en pierre de Tercey, con-



119

Palais de Tokyo, Exposition internationale de Paris, Art et Technique 1937

setzt ist. Ein Vergleich mit der Méditerranée von 1905 (Abb. 57a) lässt erkennen, wie sehr sich Maillols Gestaltungsweise nun verändert hat, obwohl er teilweise Elemente der früheren Statue übernahm. Das Gebirge wirkt geradezu aufsehenerregend dynamisiert. Statt im gleichmäßigen Balancieren, wird der Körper in starker Rückwärtswendung gezeigt: Die Figur lehnt sich so weit zurück, dass der rechte Arm den

Oberkörper mit aller Kraft stützen muss, um den Schub abfangen zu können: Das Handgelenk setzt am äußersten Rand des Sockels an, die Hand ist einwärts gerichtet. Während das linke Bein aufgestellt ist, versinkt das rechte angewinkelt im Sockel. Die Seitenansicht vermittelt den dynamischsten Eindruck der bewegten Gestalt: Die linke Hand weist mit der Innenfläche abwehrend nach oben, der Kopf mit seinen wehenden

1242 Vgl. AN F21 6798: »Maillol m'a fait savoir qu'il n'acceptait aucun emplacement à l'intérieur de ce Musée et qu'il entendait [sic] choisir lui-même un emplacement en dehors.«

1243 Im September plante Madelaine Dayot einen Bericht zu dieser Statue in ihrer Zeitschrift *L'Art et les Artistes* zu veröffentlichen, bis zu diesem Zeitpunkt gab es offenbar noch keine Fotografie des Werkes an Ort und Stelle. Vgl. Brief Madelaine Dayot v. 7.9.1938, vgl. AN F21 6798.

1244 Zur gesamten Skulpturenausstattung des Palais de Tokyo vgl. Bouchard, Marie: Les commandes de sculpture. In: Paris 1937 Cinquantenaire de l'exposition internationale, S. 358–363; Foucart, Bruno; Minnaert, Jean-Baptiste: Les musées d'art moderne. Ebd., S. 106–120.



123
Henri Laurens, Die Erde, 1937

gen, dass die Bruchstellen nicht mehr kenntlich waren. Maillol hat sein Verfahren dem Kunstkritiker John Rewald beschrieben: Erst durch das Auseinanderschneiden seiner Figuren gewinne er neue Posen und Haltungen: »(...) der Künstler erklärte mir, dass er so vorging, wie er es gewöhnlich auch bei seinen kleinen Statuetten mache, deren Beine, Arme und Kopf er oft abtrenne, um ihnen unterschiedliche Haltungen zu geben und so ein neues Werk entstehen zu lassen.«¹²⁵⁰ Im Gegensatz zu Rodin ging es Maillol weniger um die künstlerische Assemblage,¹²⁵¹ die den Prozess des Zusammenführens inkongruenter Teile

sichtbar machte, als vielmehr um die werkgerechte Gestaltung des Körpers aus seinen funktionalen Einzelteilen. Diese Technik wandte er erstmals in seinem Denkmal für die Luftwaffe in Toulouse an. Er hatte dort das Cézanne-Denkmal durch ein neues Arrangement der Glieder zur Air (Abb. 124a-c) umgewandelt, einer luftigen und luftabwehrenden weiblichen Figur. Auf die bereits beschriebene dynamische »passage«-Wirkung des Cézanne-Denkmal (Abb. 100) zurückgreifend gestaltete er Air nun als deutlich sichtbare Interaktion zwischen Körperbewegung und Winddruck: Der beim Cézanne-Denkmal

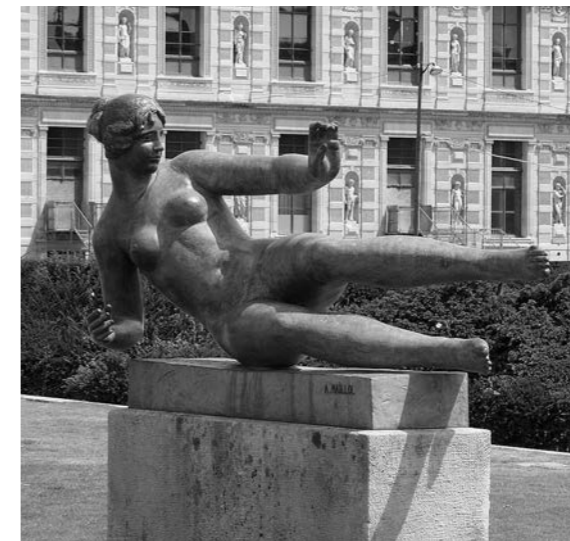
les bras, la tête pour leur donner des attitudes différentes et réaliser ainsi une œuvre nouvelle.«

¹²⁵¹ Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt a. Main, Das Fragment 1990.

¹²⁵² Konheim Kramer 2000, S. 248f.

¹²⁵⁰ Vgl. Rewald, John: Les ateliers de Maillol. In: Le Point Bd. 17 (Sonderheft) (1938), S. 200–240, hier: S. 239: »(...) l'artiste m'explique qu'il procéda comme il avait coutume de le faire pour ses petites stauettes dont il coupe souvent les jambes,

124a-c
Aristide Maillol,
Die Luft, 1939,
a) Stein, b) Blei,
c) Seitenansicht



schon gelangte Körper war zur ikonographischen Vorlage einer weiteren »géographie humaine« geworden, die die dynamisierte Fortbewegung der Luftfahrt anschaulich macht.

Im gleichen Jahr konstruierte Maillol aus den montierten Elementen der Gipsfassung seiner Montagne eine neue Skulptur.¹²⁵² So entstand die Rivière (Abb. 125), ein noch waghalsigeres Körpermonument, das die rotierende Dynamik der Montagne in den Sturz eines Wasserlaufes umformulierte.¹²⁵³ Die Skulptur war zunächst

als Denkmal für den Schriftsteller und Pazifisten Henri Barbusse gedacht. Obwohl die Kommission das Projekt 1940 hatte fallen lassen, führte Maillol die Skulptur zu Ende. Im Winter 1939, den Maillol in Südfrankreich verbrachte, überließ er es seinem Gehilfen Robert Couturier, die Montage des Werkes anhand seiner Anleitungen durchzuführen. Das Werk wurde im November 1943, ein Jahr vor Maillols Tod, fertiggestellt.¹²⁵⁴

¹²⁵³ Vgl. Gramberg Werner: Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Rivière von Aristide Maillol. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstssammlungen, (1959), S. 73–86.

¹²⁵⁴ Der genaue Entstehungszusammenhang der Rivière ist in der Forschung bereits aufgearbeitet. Vgl. Gramberg 1959, S. 73–

86; Da Costa, Valérie: Aristide Maillol, Robert Couturier et La Rivière (1938–1943): l'exemple d'une collaboration entre deux sculpteurs. In: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français 2000 (1999), S. 367–375.

2 Quellen

A.S.: La Réorganisation du Musée Ethnographique du Trocadéro. In: *Formes* Bd. 3 (März 1930), S. 17f

Adam, Paul: Les Salons de 1896. La sculpture. In: *Gazette des beaux-arts* Bd. 15 (1896), S. 449–471

Adnet. In: F.S.: Premières réponses à notre enquête sur l'évolution ou la mort de l'ornement. In: *Art et Décoration Suppl. Echos d'art* (Mai 1933), S. I–IV

Ajalbert, Jean: Comment glorifier les Morts pour la Patrie? Paris 1916

Alain (Pseud. v. Emile-Auguste Chartier), Baby, Jean; Langevin, Paul; Rivet, Paul: La jeunesse devant le fascisme. Comité d'action antifasciste et de vigilance. Paris 1934

Alazard, Jean: Aristide Maillol. In: *Dedalo* (1927/28), S. 178–196

Alexandre, Arsène: Espions et déménageurs. In: *Le Figaro*, 5.1.1915, S. 3

Alexandre, Arsène: La leçon de Versailles ou le salut par la sculpture. In: *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* Bd. 9 (September 1919), S. 364–367

Anonym (F.) In: *La Revue des Revues* Bd. 18 (1896), S. 124

Anonym: Mouvement des livres en France: La Psychologie ethnique Letourneau. In: *La Revue* (1902), S. 101f

Anonym: In: *L'Occident* Bd. 3/17 (April 1903), S. 261

Anonym: In: *L'Action*, 25.10.05

Anonym: Le gril et la guitare d'Aristide Maillol. In: *Le Bulletin de la vie artistique* Bd. 5 (März 1924), S. 102–104

Anonym (N.D.L.R.): Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France. In: *Cahiers d'art* Nr. 9 (1928), S. 383f

Anonym: Aristide Maillol et la ville de Paris. In: *Cahiers d'art* Nr. 9 (1928), S. 360

Anonym: Cinquante artistes se groupent en une »Union pour l'Art«. In: *Comoedia*, 11.7.1936, S. 3

Anonym: Des artistes français ont fait un voyage en Allemagne. In: *Atalante* Nr. 1 (Dez. 1941), S. 12

Apollinaire, Guillaume: Le Musée Germanique de Nuremberg. In: *L'Européen*, 13.12.1902

Apollinaire, Guillaume: L'Exposition de Düsseldorf. In: *L'Européen*, 11.10.1902

Apollinaire, Guillaume: Médaille d'un peintre: un Fauve. Paris 1909

Apollinaire, Guillaume: Sur les musées. In: *Le Journal du Soir*, 3.10.1909

Apollinaire, Guillaume: Vernissage d'automne.

Peu de surprises en peinture, presque pas de sculpture, mais beaucoup d'art décoratif. In: *L'Intransigeant*, 1.10.1910

Apollinaire, Guillaume: La vie artistique. Aquarelles de Signac, tapisseries de Maillol. In: *L'Intransigeant*, 28.1.1911

Apollinaire, Guillaume: Art et curiosité. Les commencements du cubisme. In: *Le Temps*, 14.10.1912

Apollinaire, Guillaume: Exotisme et ethnographie. In: *Paris-Journal*, 10.9.1912

Apollinaire, Guillaume: La sculpture d'aujourd'hui. In: Ders.: Conférence à l'Académie de sculpture moderne à Paris, 7.6. 1913

Apollinaire, Guillaume: La vie anecdotique. In: *Mercure de France* Bd. 103 (Juni 1913), S. 658f

Apollinaire, Guillaume: Les expositions françaises à l'étranger. In: *Paris-Journal*, 17.5.1914

Apollinaire, Guillaume: Art Nègre. In: *Paris-Journal*, 17.7.1914

Apollinaire, Guillaume: Échos et on dit des lettres et des arts. In: *L'Europe Nouvelle*, 20.7.1918

[Apollinaire, Guillaume] Troëme, Louis: Sculptures d'Afrique et d'Océanie. In: *Les arts à Paris*, 15.7.1918. Abgedr. (Extrait) in: Apollinaire, Guillaume: À propos d'art nègre (1909–1918). Toulouse 1998, S. 18–20

Arbus, André: Pour ou contre l'emploi de la sculpture dans la décoration. In: *Congrès international d'esthétique et de science de l'art*. Paris 1937, Bd. 2, S. 437–441

Armand-Dayot, Magdeleine: Les musées d'art moderne. In: *L'Art et les artistes* Bd. 34/177 (Mai 1937), S. 255–264

Arnold, Henry: Initiation à la sculpture. Paris 1936

Arnold, Henry: La sensation de la »vie« et du »mouvement« dans l'œuvre plastique. In: *Congrès international d'esthétique et de science de l'art*. Paris 1937, Bd. 2, S. 285–294

Art et Décoration Suppl. Echos d'art (August 1933), S. IX

Aurel: Les Tanagra d'aujourd'hui Louis Dejean. In: *L'Art et artistes* Bd. 26 (April 1907), S. 21–23

Aurier, Albert: À propos de l'Exposition Universelle de 1889. Wiederabgedr. in: Ders.: *Textes critiques 1889–1892*, hg. v. Denis Millier u.a. Paris 1995, S. 128–139

Aurier, Albert: Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin. Deuxième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes. In: *Mercure de France* Bd. 2 (März 1891), S. 155–165. Abgedr.

Wiederabgedr. in: Ders.: *Textes critiques 1889–1892*, hg. v. Denis Millier u.a. Paris 1995, S. 26–39

Aurier, Albert: Les peintres symbolistes. In: *La Revue encyclopédique* (1. April 1892). Wiederabgedr. in: Ders.: *Textes critiques 1889–1892*, hg. v. Denis Millier u.a. Paris 1995, S. 95–110

Aurier, Albert: L'impressionnisme. Renoir. In: Ders.: *Textes critiques 1889–1892*, hg. v. Denis Millier u.a. Paris 1995, S. 43–48

Aurier, Albert: Œuvres posthumes. Paris 1893

Ausst.-Kat. Basel, Kunsthalle 1933: Aristide Maillol. Basel 1933

Ausst.-Kat. Berlin, Galerie Flechtheim 1928: Aristide Maillol. Berlin 1928

Ausst.-Kat. Düsseldorf, Galerie Flechtheim 1928: Aristide Maillol. Düsseldorf 1928

Ausst.-Kat. Paris, Petit Palais 1937: Les maîtres de l'art indépendant. Paris 1937

Avenard, Étienne: Le Salon d'Automne. In: *Art et décoration* Bd. 26 (November 1909), S. 151–157

Barrès, Maurice: Les déracinés (1897) hg. v. Jean Michel Wittmann und Emmanuel Godo. Paris 2004

Basch, Victor: Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* Bd. 73/1 (Januar 1912), S. 22–43

Basch, Victor: Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* Bd. 73/2 (Februar 1912), S. 167–190

Basch, Victor: Discours. In: *Congrès international d'esthétique et de science de l'art*. Paris 1937, Bd. 1, S. L–LXIII

Baschet, Jacques: Sculpteurs de ce temps (Nouvelles éditions françaises). Paris 1946

Basler, Adolphe: La sculpture moderne en France. Paris 1928

Basler, Adolphe: L'art chez les peuples primitifs. Paris 1929

Bassères, François: Maillol, mon ami. Perpignan 1979

Berger, Georges: Rapport de M. Georges Berger. In: *Revue des arts décoratifs* Bd. 12 (1891/92), S. 355–361

Berger, Georges: Discours de M. Georges Berger, Bulletin de la Société. In: *Revue des arts décoratifs* Bd. 15 (1894–95), S. 316–318

Berger, Georges: Appel aux femmes françaises. In: *Revue des arts décoratifs* Bd. 16 (1896), S. 97–99

Berger, Georges: Rapport de M. Berger. In: *Revue des arts décoratifs* Bd. 16 (1896), S. 157–160

Berger, Georges: Exposé des motifs. In: *Exposition universelle internationale de 1889. Catalogue général officiel. Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques. Section 1 – Anthropologie – Ethnographie*. Lille 1889, S. 7–11

Bernard, Émile: De l'art naïf et de l'art savant. In: *Mercure de France* Bd. 14 (1895), S. 86–91

Bernard, Émile: Lettre ouverte à M. Camille Maclair. In: *Mercure de France* Bd. 14 (1895), S. 332–339

Besson, Georges: L'A.P.A.M. chez Aristide Maillol. In: *Le Musée vivant* Nr. 5 (September/October 1938), S. 10f

Biermann, Georg: Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France. In: *Cahiers d'art* Nr. 9 (1928), S. 383–388

Binet, Adolphe: Dr. Stratz. La Beauté de la femme. In: *Année psychologique* Bd. 9 (1902), S. 427–434

Binet, Alfred: Le fétichisme dans l'amour. Études de psychologie expérimentale. Paris 1887

Blanc, Charles: Grammaire des arts décoratifs. Paris 1882

Blanche, J.-E.: Lettre au directeur des »arts de la vie«. In: *Les arts de la vie* Bd. 2 (August 1904), S. 95–100

Bloch, Marc: Île de France (= Les régions de la France Nr. 9). Paris 1913

Bloch, Marc: L'Art populaire. In: *Annales d'histoire économique et sociale* Bd. 2 (1930), S. 405–407

Bloch, Marc: Technique et évolution sociale: réflexions d'un historien. In: *Europe* (1938) S. 23–32. Wiederabgedr. in: Ders.: *Mélanges historiques*, 2 Bde. Paris 1963, Bd. 2, S. 90–109

Bloch, Marc: L'Étrange défaite (1946), dt. übers.: Die seltsame Niederlage. Frankfurt a. Main 1992

Blosseville, Ernest de: Lettre au directeur de la Revue des deux mondes sur la création d'un musée ethnographique. In: *Revue des deux mondes* Bd. 5 (März 1832), S. 134–137

Blum, Léon: Préface. In: *Ausst.-Kat. Paris, Palais National des arts 1937: Chefs d'œuvre de l'art français 1937*. Paris 1937, S. V–VI

Bode, Wilhelm: L'Exposition retrospective au Trocadéro. Extrait de la *Revue archéologique* Février 1879. Paris 1879

Bosselt, Rudolf: Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts. Magdeburg 1919

Bouvier, Marguette: Aristide Maillol. Lausanne 1945

Bouyer, Raymond: Les arts. In: *L'Image. Revue artistique littéraire ornée en figures sur bois* Bd. 7 (Juni 1897), S. 218–220

Braque, Georges. In: *Enquête »Chez les cubistes«*.

- hg. v. Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri. München 1993, S. 180
- 20 Georges Seurat, Ein Sonntagnachmittag auf der Insel Grande Jatte (Un dimanche après-midi sur la Grande Jatte), 1884–1886, Öl auf Leinwand, 207 x 308 cm, The Art Institute, Chicago
- 21 a) David Pierre Giottin Humbert de Superville, aus: Ders.: Essai sur les signes inconditionnels dans l'art. Leyden 1827, S. 23
b) David Pierre Giottin Humbert de Superville, aus: Ders.: Essai sur les signes inconditionnels dans l'art. Leyden 1827, S. 34
- 22 Aristide Maillol, Junge Frau im Profil (Profil de jeune femme), 1890, Öl auf Leinwand, 78 x 100 cm, Musée Hyacinthe Rigaud, Perpignan, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 76
- 23 Paul Gauguin, Selbstporträt als Vase (Pot en forme de tête, autoportrait), 1889, Steinzeug, glasiert, H 19,3 cm, Kunstindustrimuseet Kopenhagen, Fotografie ©Pernille Klemp
- 24 Paul Gauguin, Die Elenden (Les misérables), 1888, Öl auf Leinwand, 88,45 x 56 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
- 25 Paul Gauguin, Seeungeheuer und Badende (Monstre marin et baigneuse), 1889, Steinzeug, emailliert, H 26,5 cm, Privatbesitz
- 26 Paul Gauguin, In den Wellen [Undine] (Dans les vagues [Ondine]), 1889, Öl auf Leinwand, 92 x 72 cm, Museum of Art, Cleveland
- 27 Paul Gauguin, Schwarze Frau (Femme noire), 1889, Steinzeug emailliert, H 50 cm, Nassau County Museum, New York
- 28 Paul Gauguin, Statuette einer Frau aus Martinique (Statuette martiniquaise), 1889, Wachs, bemalt, auf Holzsockel, H 20 cm, The Henry and Rose Pearlman Foundation Inc., New York
- 29 Paul Gauguin, Seid mysteriös (Soyez mystérieuses), 1890, Lindenholz, polychrom gefasst, 73 x 95 x 5 cm, Musée d'Orsay, Paris
- 30 Paul Gauguin, Seid verliebt und ihr werdet glücklich (Soyez amoureuses et vous serez heureuses), 1889, Lindenholz, polychrom gefasst, 97 x 75 cm, Museum of Fine Arts, Boston
- 31 Paul Gauguin, Eva (Éve), 1890, Steinzeug, emailliert, 60 x 28 x 27 cm, National Gallery, Washington
- 32 Paul Gauguin, Rosen und Statuette (Roses et statuette), ca. 1890, Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm, ©Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims, Fotografie C. Devleeschauer
- 33 Paul Gauguin, Selbstporträt (Portrait de Gauguin par lui-même), ca. 1889, Öl auf Eichenholz, 79,6 x 51,7 cm, National Gallery, Washington
- 34 Aristide Maillol, Das Paar (Le couple), Ton, Verbleib unbekannt, zit. n. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1978: Maillol hg. v. Hans Albert Peters. Baden-Baden 1978, S. 181
- 35 Aristide Maillol, Die Woge (La vague), ca. 1895/96, Öl auf Leinwand, 95,5 x 89 cm, Musée du Petit Palais, Paris, zit. n. Ausst.-Kat. Paris, Musée Maillol 2001: Maillol peintre, hg. v. Bertrand Lorquin. Paris 2001, S. 133
- 36 Aristide Maillol, Die Tänzerin (La danseuse), ca. 1895/96, Holz, 22 x 24,5 x 5 cm, Musée d'Orsay, Paris, zit. n. Pingeot, Anne: Orsay. La sculpture. Paris 2003, S. 118
- 37 Aristide Maillol, Die Woge (La vague), ca. 1898, Terrakotta, Ø 22,5 cm, Privatbesitz, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 85
- 38 Aristide Maillol, Lampe (Lampe), Steinzeug, ca. 1896, Musée Maillol, Paris, zit. n. Frèches-Thory, Claire; Terrasse, Antoine: Les Nabis. Paris 1990, S. 194
- 39 Aristide Maillol, Stehende drapierte Frau ohne Kopf (Femme debout drapée sans tête), ca. 1895, Terrakotta, 18 x 7 x 5,5 cm, Musée du Petit Palais, Paris, Fotografie Angela Stercken, aus bildrechtlichen Gründen nicht abgedruckt
- 40 Aristide Maillol, Stehende Frau den Rock haltend [Bekleidete Nabis] (Femme debout tenant sa jupe [Nabis vêtue]), ca. 1895, Terrakotta, 22 x 9,5 cm, Musée du Petit Palais, Paris, zit. n. Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre u.a. 2003/04: Tanagra. Mythe et archéologie. Paris 2003, S. 61
- 41 Aristide Maillol, Zwei sitzende Frauen (Deux femmes assises), ca. 1895, Terrakotta, 12,5 x 9 x 9 cm, Musée du Petit Palais, Paris, Ausst.-Kat.

- Paris, Musée du Louvre u.a. 2003/04: Tanagra. Mythe et archéologie. Paris 2003, S. 61
- 42 Aristide Maillol, Bekleidete schreitende Frau oder Die Pariserin (Femme vêtue, marchant ou La Parisienne), ca. 1895, Terrakotta, 23,5 x 6 x 11 cm, Musée du Petit Palais, Paris, Fotografie Angela Stercken
- 43 Jean-Léon Gérôme, Sculpturae vitam insufflat pictura, 1893, Öl auf Leinwand, 50,1 x 68,8 cm, Privatbesitz
- 44 Glockenidol (Idole-cloche), Theben 700 v. Chr., Terrakotta, 40 x 22,5, x 12,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Fotografie Hervé Lewandowski, zit. n. Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre u.a. 2003/04: Tanagra. Mythe et archéologie. Paris 2003, S. 83
- 45 Thronende Figur (Figurine à décor peint), Tanagra 13. Jh. v. Chr., Terrakotta, 5,2, x 3,8 cm, Archäologisches Museum, Theben, Fotografie Kostas Xenikakis, zit. n. Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre u.a. 2003/04: Tanagra. Mythe et archéologie. Paris 2003, S. 76
- 46 Abbildung aus: Biardot, E. P., Les terres cuites funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus. Paris 1872, Nr. LIV
- 47 Abbildung aus: Heuzey, Léon: Recherches sur les figurines de femmes voilées dans l'art grec. In: Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France Bd. 1 (1874), S. 1–28, Abb. 1
- 48 Verschleierte Tänzerin, gen. »Tänzerin Titeux« (Danseuse voilée dite »Danseuse Titeux«), 375–350 v. Chr., Terrakotta, 21 x 9,7 x 7,7 cm, Musée du Louvre, Paris, Fotografie Hervé Lewandowski, zit. n. Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre u.a. 2003/04: Tanagra. Mythe et archéologie. Paris 2003, S. 147
- 49 Théodore Deck, Tänzerin Titeux (Danseuse Titeux), 1898, Faïence, emailliert, 20 x 8,6 x 4 cm, Sèvres, Musée National de la céramique, Fotografie Martine Beck-Coppola, zit. n. Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre u.a. 2003/04: Tanagra. Mythe et archéologie. Paris 2003, S. 56
- 50 Théodore Rivière, Madame Paul Jamot, 1897, Alabaster (Kleidung) und Elfenbein (Oberkörper), 41 x 16,8 x 12,8 cm, Musée d'Orsay, Paris
- 51 Die Arbeit der Frauen (Le Travail des Femmes), 1896, aus: Revue encyclopédique Bd. 6/169 (28.11.1896), S. 906
- 52 Aristide Maillol, Stehendes Mädchen (Jeune fille debout), 1898, Holz, H 59 cm, Kröller-Müller-Museum, Otterlo, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 89
- 53 Paul Gauguin, Dame beim Spaziergang, Pariserin (Dame en promenade, Parisienne), 1880, Tropenholz, H 25 cm, Privatbesitz
- 54 Paul Gauguin, Zylinder, dekoriert mit Hina-Figur, ca. 1892, Holz, polychrom gefasst, 37,1 x 10,8 x 13,4 cm, Hirshhorn Museum, Washington
- 55 Aristide Maillol, Leda (Léda), ca. 1900, Terrakotta, H 27 cm, Musée Maillol, Paris, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 97
- 56 Aristide Maillol, Stehendes Mädchen (Jeune fille debout), um 1903, Holz, H 72 cm, Privatbesitz, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 207
- 57 Aristide Maillol, Frau (Femme) bzw. Mittelmeer (Méditerranée), 1905, Bronze, H 110 cm, Jardin des Tuileries, Paris, Fotografien Angela Stercken
a) Seitenansicht
b) Vorderansicht
c) Seitenansicht
- 58 Der große Salon von Harry Graf Kessler mit Maillols Kleiner Kauernder (Kaminsims), Fotografie, aus: Osthaus, Karl-Ernst: Van de Velde. Hagen 1920
a) Gesamtansicht
b) Detail: Aristide Maillol, Kleine Kauernde
- 59 Aristide Maillol, Sitzende bekleidete Frau (Femme assise drapée), ca. 1900, Terrakotta, H 18 cm, ehem. Ernst-Barlach-Haus, Hamburg, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 91
- 60 Aristide Maillol, Badende, ihr Haar ordnend (Femme debout se coiffant), 1898, Terrakotta, H 25 cm, Kunsthalle Mannheim, zit. n. Ausst.-Kat. Berlin, Georg-Kolbe-Museum 1996: Maillol, hg. v. Ursel Berger u. Jörg Zutter. München, New York 1996, S. 203
- 61 Würfelspielerin (Joueuse d'osselets), um 330–300 v. Chr., Terrakotta, gebrannt, alexandrinisch,

Chavannes, Puvis de	81, 86, 153	Émile-Soldi (Soldi-Colbert de Beaulieu, Émile)	56; Abb. 7
Cladel, Judith	13, 82, 116, 117, 136, 176, 192, 202, 203, 214, 249, 261, 266, 270, 298	Emmanuel, Maurice	129
Clemenceau, Georges	133, 192, 202	Escholier, Raymond	294–296
Cocteau, Jean	239	Fagus, Félicien	136–139, 141, 142, 145
Cordier, Charles	37, 38, 52, 58, 72, 97, 199; Abb. 4	Fauconnet, Paul	221, 222
Cormon, Fernand	47, 203	Faure, Élie	149, 208, 219–225, 228, 236, 237, 251–254, 257, 279, 281, 282, 284, 285, 291, 294, 299, 300, 302
Costa, Joachim	230, 231, 233, 297	Febvre, Lucien	256–259, 263, 266, 267, 270, 278, 280–284, 293, 302, 303, 317
Cuvier, Georges	34, 35, 37, 43, 56, 59, 201, 231	Fechner, Gustav	85, 188
Dalou, Jules	63	Fénéon, Felix	66, 87, 98, 187
Darwin, Charles	35, 41, 43, 46, 52, 146, 256, 257	Figuier, Louis	46, 47, 151; Abb. 5
Daubenton, Louis Jean-Marie	37	Finot, Jean	157, 158, 161, 201
Deck, Théodore	124; Abb. 49	Focillon, Henri	216, 277, 279, 281–284, 288, 289, 291–294, 297–302, 317
Degas, Edgar	38, 68–70, 72, 79, 81, 83, 94, 129, 137; Abb. 14, 17	Fontainas, André	230, 231, 234, 251
Delaplanche, Eugène	175, 201; Abb. 63, 81	Fouillée, Alfred	146, 157, 163, 171
Demmin, Auguste	Kap. I–4.2, 75–77, 90	Francastel, Pierre	297
Deniker, Joseph	113, 114, 154	France, Anatole	128, 133, 192
Denis, Maurice	13, 86, 87, 101–105, 109, 114, 124, 132, 145, 147–161, 163, 164, 167, 168, 180–182, 186, 187, 207, 210, 221, 236, 239, 240, 244, 248–250, 266, 267, 288, 289, 292, 297, 299, 303; Abb. 70	Frémiet, Emmanuel	47
Deonna, Waldemar	216–218, 234, 235, 244, 283; Abb. 92, 93a/b	Frère, Henri	13, 103, 118, 267, 308
Derain, André	244, 245, 273, 285; Abb. 98	Gauguin, Paul	12, 13, 23, 30, 36, 55, 60, Kap. I–4, 61–64, 66–75, 77, 79–81, 83, Kap. II–1.2, 86–88, Kap. II– 2.1, 89–98, 100–108, 110, 113, 115, 122, 123, 129, 130, 131, 135–139, 142, 143, 145, 149, 153, 154, 160, 170, 176–178, 180, 182, 188, 201, 203, 205, 229, 230, 241, 244, 245, 250, 268, 315; Abb. 9–13, 15, 18, 23, 24, 25, 27–33, 54, 66, 67, 99
Despiau, Charles	288, 298, 305	Geffroy, Gustave	160, 161, 192, 265
Diderot, Denis	147, 148	George, Waldemar	250, 276–280, 284, 317
Dill, Ludwig	184	Germain, Alphonse	112, 151
Dreyfus, Alfred	23, 131, 132, Kap. III–1, 133, 134, 141, 145, 149, 156, 191, 192, 239	Gérôme, Jean-Léon	50, 116, 119, 123–125; Abb. 43
Durkheim, Émile	15, 208, 221, 222, 231, 254, 257–260, 316	Gide, André	141, 173, 174, 179, 181
Edwards, William	32, 33, 35, 36, 56	Gleize, Albert	237, 252, 253, 272, 276, 277
Einstein, Carl	225, 226–228, 243, 245, 246, 277	Gobineau, Joseph Arthur de	33, 228, 284
		Gogh, Vincent van	92, 107, 182, 250
		Grosse, Ernst	161, 225, 244

Guyau, Jean-Marie	132, Kap. III–1.2, 142, 145–150, 152, 157, 162, 163, 166, 188, 219, 220	Lamarck, Jean-Baptiste de	251, 252, 256
Haeckel, Ernst	53, 212, 213	Lamprecht, Karl	160, 254, 256
Halbwachs, Maurice	257, 264	Lange, Konrad	218
Haller, Herrmann	184	Larroumet, Gustave	128
Hamy, Ernest-Théodor	37, 41, 48, 50, 51, 53–57, 59, 60, 110, 116, 152, 160	Laurens, Henri	271–276, 296, 309, 310; Abb. 108, 109, 111, 112, 114, 123
Harlor	140–142	Lazarus, Moritz	158–160
Hauteœur, Louis	269, 295, 316	Le Bon, Gustave	157, 163, 173, 288
Henry, Charles	83, 85, 87, 188	Le Fauconnier, Henri	237, 238, 253; Abb. 96
Herder, Johann Gottfried	17, 147, 148, 162, 194	Leblond, Marius-Ary	149, 153–156, 182, 195
Herr, Lucien	133, 134, 141	Léchat, Henry	119–122, 125, 128, 129, 142
Heuzey, Léon	60, 116, 118, 122, 124; Abb. 47	Leiris, Michel	301
Hildebrand, Adolf von	186, 226, 227, 229	Léon, Paul	266, 267, 290, 291
Hoetger, Bernhard	184	Leonardo da Vinci	35, 102, 155
Hofer, Carl	184	Letourneau, Charles	53, 54, 59, 110, 111, 123, 149, 152, 157, 160, 194, 195, 217, 218, 221
Hogarth, William	84, 100	Lévy-Bruhl, Lucien	300
Huisman, Georges	288, 292, 301, 303–306, 316	Ley, Robert	304
Huizinga, Johan	315	Linné, Carl von	43
Humbert de Superville, David Pierre	82, 83–85, 87, 88, 113; Abb. 21a/b	Lipps, Theodor	162, 223, 224
Humboldt, Wilhelm von	158	Locke, John	147
Huxley, Thomas Henry	46	Lombroso, Cesare	53, 72
Huysmans, Joris-Karl	86, 137	Lubbock, James	47, 54, 154
Jeanneau, Guillaume	252	Lyell, Charles	41
Jomard, Edmé-François	51, 55	Mâle, Émile	281
Jones, Owen	101	Malraux, André	9, 23, 317
Jourdain, Frantz	133, 248, 249, 251	Mann, Thomas	315
Kant, Immanuel	100, 196	Marey, Étienne-Jules	129, 179
Kessler, Harry, Graf	13, 118, 165–169, 174, 180, 181, 183, 189, 190, 192, 196, 210, 228, 242, 248, 250, 266, 267; Abb. 58a/b	Marx, Roger	112–114, 155, 156, 248
Kuhn, Alfred	246, 247, 278	Matisse, Henri	11, 12, Kap. III–4.3, 202–206, 226, 244, 271, 284, 295, 298; Abb. 83, 85, 86, 87
Labbé, Edmond	290, 291	Mauclair, Camille	155–157, 161, 180, 239, 276, 277
		Maurras, Charles	182, 239, 266, 283
		Mauss, Marcel	40, 221, 222, 231, 254, 288, 300–303, 312, 313
		Meier-Graefe, Julius	13, 115, 144, 155, 165–167, 181, 183, 186, 187, 223, 248
		Metzinger, Jean	237, 252, 272