Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 52 (1995)

Heft: 1: Catastrophes = Katastrophen

Artikel: Katastrophen für das Salonpublikum : die Sensationsbilder von Georges Rochegrosse im ausgehenden 19. Jahrhundert

Autor: Ursprung, Philip

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169452

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Katastrophen für das Salonpublikum. Die Sensationsbilder von Georges Rochegrosse im ausgehenden 19. Jahrhundert

von Philip Ursprung

Die «Hoffnung der französischen Historienmalerei»

Die Meinungen waren geteilt, aber niemand blieb gleichgültig, als der junge französische Maler Georges-Antoine Rochegrosse (Versailles 1859–Paris 1939)[1] im Pariser Salon von 1883 sein kolossales Gemälde «Andromaque» ausstellte (Abb. 1). Noch heute fällt es schwer, sich der Wirkung dieses annähernd fünf Meter hohen Bildes zu entziehen, das seit kurzem wieder restauriert und gut beleuchtet im neugestalteten Musée des Beaux-Arts de Rouen zu sehen ist. Rochegrosse hatte alle künstlerischen Register gezogen, um die Neugier und Schaulust der Betrachter zu wecken und sie auf Anhieb zu fesseln: An der Stadtmauer von Troja kämpft Andromache verzweifelt um ihren Sohn Astyanax, den ihr ein Soldat aus den Armen gerissen hat. Mehrere Griechen haben sich auf die Mutter geworfen und halten sie zurück. Ihr Kleid ist zerfetzt, die Haare wirr, die Augen vor Wut und Entsetzen aufgerissen. Die im Kampf verschlungenen Protagonisten im Mittelgrund sind annähernd lebensgross wiedergegeben. Gesten und Bildachsen leiten den Blick der Betrachter zum Zentrum des Geschehens, die kurz vor der Unterbrechung stehende Verbindung von Mutter und Kind. Eine steil ansteigende Treppe, auf der sich alles abspielt, verleiht dem Schauplatz der Tragödie zusätzlich Tiefe. Als unheilvoller Fluchtpunkt zeichnet sich am Bildrand düster die Silhouette des Offiziers ab, der Hektors Sohn vom Turm schleudern wird. Eine Szenerie des Grauens gibt die Kulissen: Von der Mauer baumeln erhängte Trojaner, und unter der Treppe stapeln sich abgeschlagene Köpfe in einem wahren See von Blut. Überall Leichen, Trümmer und Rauchschwaden. Der Vordergrund wimmelt von Details, die buchstäblich zum Greifen nah sind; die Ölfarbe ist zur Steigerung der räumlichen Illusion in dicken Schichten aufgetragen, und die Gegenstände, etwa ein abgebrochenes Stuhlbein, zeichnen sich reliefartig ab.

Abb. 1 Andromaque, von Georges Rochegrosse, 1883. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Rochegrosse verwendete dieselben Methoden, die auch in der Bühnenbildnerei und in der Gestaltung der Panoramen benutzt wurden. Hoch genug, das heisst über den Köpfen der Menge gehängt, war das Gemälde von vielen Betrachtern gleichzeitig von diversen Standpunkten aus zu sehen; es wirkte sowohl auf Distanz wie auch aus der Nähe. Das Format, die grellbunte Farbigkeit, die höchst konventionelle Art der Wiedergabe, die üppigen Kostüme und Requisiten sowie das schockierende Sujet zielten auf unmittelbare Wirkung und schnelles Erfassen durch ein passives und zerstreutes Publikum. Die erzählerische Struktur des Bildes und die exotischen Details erlaubten aber auch eine zweite, langsamere Bildlektüre, im Sinne des *genre anecdotique*.[2] Ihre minutiöse Zeichnung erhob Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit – tatsächlich beschäftigte Rochegrosse neben zahlreichen Assistenten auch einen Archäologen, der ihn über die seit Ende der 1870er Jahre publizierten Ergebnisse von Schliemanns Grabungen in Troja auf dem laufenden hielt. So fehlt nicht einmal eine in die Mauer eingeritzte Swastika.

Das makabre Bild des Moments unmittelbar vor dem Ende, dem Höhepunkt einer individuellen Katastrophe – Andromache hatte nicht nur ihren Gatten Hektor und ihre Stadt Troja verloren, sondern stand im Begriff, auch ihr Kind zu verlieren –, brachte seinem Autor eine Medaille zweiter Klasse und damit einen staatlichen Ankauf. Diese Darstellungsart des Themas der Katastrophe hatte Rochegrosse ein Jahr zuvor an die Öffentlichkeit gebracht, in seinem durch eine Medaille dritter Klasse ausgezeichneten Debut «Vitellius wird vom Pöbel durch Rom geschleift»

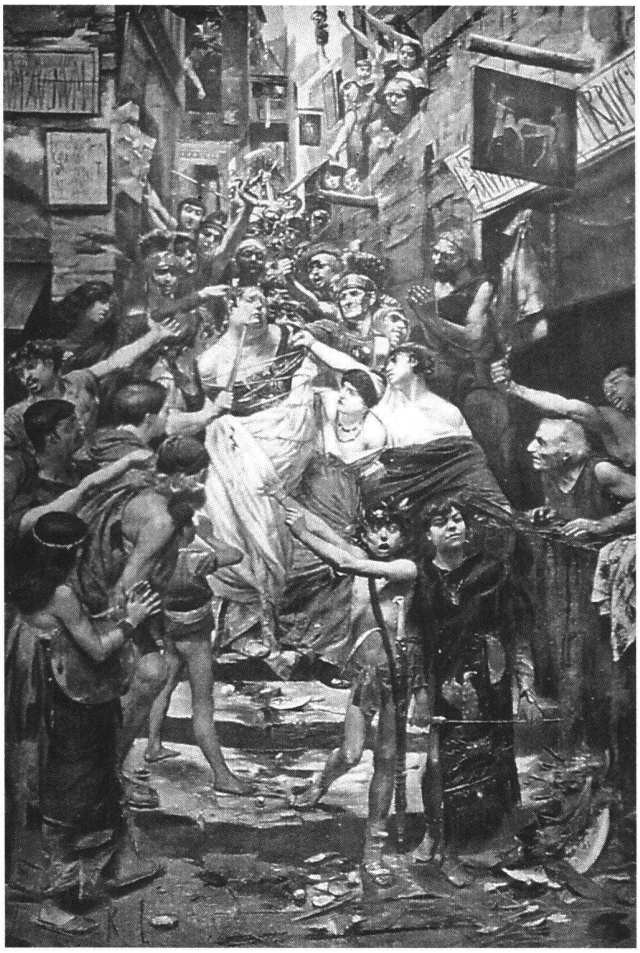

Abb. 2 Vitellius wird vom Pöbel durch Rom geschleift, von Georges Rochegrosse, 1882. Sens, Musée des Beaux-Arts.

(Abb. 2): Feixende und spuckende Plebejer – vor allem Greise, Kinder und Frauen – lassen den gestürzten Diktator zum Ort seiner Hinrichtung Spiessruten laufen. Ein junger Römer hat dem gefesselten, fetten, korrupt wirkenden und panisch nach Hilfe ausschauenden Vitellius bereits das Messer an die Gurgel gesetzt. Die Szene spielt in den Kulissen der Subura; Läden, Schenken, Schilder und Graffiti entsprechen dem neusten Stand der Archäologie, und sogar die Gassen sind naturgetreu übersät von Unrat. Das Grundmuster von Rochegrosses Erfolgsbildern war gegeben: Ein wehrloser Exponent einer als dekadent geschilderten Oberschicht wird durch einen unkontrollierbar gewordenen Mob in seiner Existenz bedroht – die Herrschenden trifft die Katastrophe. Alles spielt auf beliebig austauschbaren, historisch korrekt ausgestatteten Schauplätzen der ferneren Vergangenheit, welche den Zuschauern über die zeitliche Distanz hinweg die Illusion vermitteln, direkte Augenzeugen zu sein.

Rochegrosse variierte dieses Schema unter zunehmender Anteilnahme der Öffentlichkeit in den folgenden Jahren auf immer neue Art. Er schilderte beispielsweise einen Hunnenüberfall auf ein friedliches gallisches Gehöft; den Wahnsinn Nebukadnezars, die Ermordung des Geta (Abb. 3) sowie die Ermordung Cäsars (Abb. 4), ein Bild, auf dem sich die «Senatoren, die sich wie die Tiger auf den Feldherrn stürzen, in ihrer blinden Wut selbst verwunden».[3] Viel Aufsehen erregte 1885 sein Gemälde des «Bauernaufstandes» (Abb. 5). Die Szene zeigt eine Horde ausgehungerter Bauern, die in ein Haus eindringen, im dem sich die Frauen schützend vor ihre verängstigten Kinder gestellt haben. Einer der Aufständischen hat den abgeschlagenen Kopf des Gutsherrn als grausige Trophäe auf eine Heugabel gespiesst. Seine Mitstreiter in ihren zerschlissenen Kleidern blicken irrsinnig, mit weit geöffneten Augen und hocken zum Teil wie Tiere in den Fensteröffnungen. Der Zuschauer ahnt mit wohligem Schauern, dass sie im nächsten Augenblick vorpreschen, die hilflosen Unterdrücker massakrieren und die im Haus gesammelten Bücher und Kunstgegenstände als Bilderstürmer zerstören werden.

Das Phänomen der Sensationsbilder

Rochegrosses Katastrophenbilder standen keineswegs allein. Sie gehörten zu den beliebtesten Vertretern der sogenannten Sensationsbilder des ausgehenden Jahrhunderts, also Gemälden, die durch ein schockierendes Sujet Aufsehen erregen wollten. Dazu gehörten neben den verhältnismässig seltenen erotischen Szenen in erster Linie alle Nuancen von Katastrophen: Unfälle, Krankheiten, Martyrien, Verbrechen und katastrophale Begebenheiten aus der Weltgeschichte. Ikonographische Neuerfindungen waren diese Bilder selten, denn Weltuntergangsvisionen, Schiffsunglücke, militärische Niederlagen und Massaker existierten in der Geschichte der Kunst seit langem. Schon im ausgehenden 18. Jahrhundert tauchte der Begriff «Sensationsbild» auf, um Kunstwerke zu bezeichnen, die im Salon besonders auffielen. Ebenso existierten die überwältigenden Formate und Sujets in den Salons des frühen 19. Jahrhunderts. Rochegrosse beispielsweise griff bewusst eklektisch immer wieder auf die theatralischen Inszenierungen von Géricaults «Floss der Medusa», die rhythmische und farbliche Dynamik von Delacroix' «Tod des Sardanapal»

zurück und lehnte sich auch an die erfolgreiche belgische Historienmalerei an.

Neu hingegen war die schiere Menge an speziell grausamen Sensationsbildern, die seit den 1880er Jahren den Markt überfluteten. Geht man die Kataloge der 1880er und frühen 1890er Jahre durch, so können etwa ein Zehntel der ausgestellten Bilder dieser Gattung zugerechnet werden. Die Kritiker bemerkten besorgt das Zurückgehen der Historien und die Zunahme der «dramatischen Szenen»[4]: «Es wimmelt von Begräbnissen, Krankenstuben, von Sterbenden und letzten Stündlein, von Hospitälern und Konsultationen.»[5] Dem Publikum musste es gefallen, denn «es liegt wohl in der Natur des Menschen begründet, dass sein Gemüt ganz besonders für alles Grausige und Unheimliche empfänglich ist».[6] Vor den schrecklichsten Bildern drängten sich die meisten Zuschauer: «Das Publikum vor dem Bilde ist fast ebenso zahlreich wie auf dem Bilde.»[7] Angewidert berichtete beispielsweise der Rezensent von der Berliner Kunstausstellung 1892: «Neu und noch nicht dagewesen ist die ‹Eternelle convoitise› von Veber, ein halbes Dutzend fürchterlich verkrüppelter, halbnackter Bettler, die sich um einen gefundenen Geldbeutel mit Fäusten, Krücken, etc. derart bearbeiten, dass das Blut im Rinnstein einen Strom bildet. Fügen wir noch einige Marterbilder hinzu, wie die auf die Folter gespannte ‹Märtyrerin des Fanatismus› von Brito, an deren zerrissenen Gliedern das Blut herabrieselt oder die ‹Impfung im Hospital Trousseau›, wo ein sterbenskrankes siebenjähriges Mädchen soeben subkutane Injektionen in den entblössten Unterleib erhält. [...] Den Gipfel der mit Wollust gepaarten Grausamkeit ersteigt der Ungar Csók,[8] der uns die ‹Elisabeth Bathori› im Hofe eines Gefängnisses zeigt, wo sie zu der Belustigung junge, durch lange Nahrungsauszehrung entkräftete gefangene Mädchen im Winter so lang mit eiskaltem Wasser übergiessen lässt, bis diese zu Eisklumpen erstarrt sind»[9] (Abb. 6).

Die scheusslichsten Sensationsbilder aber kamen nach Meinung der Kritiker aus Spanien.[10] Der junge Maler Luna y Novicio wurde bekannt durch sein in Rom geschaffenes Kolossalbild «Spoliarium», das auf der Madrider Ausstellung 1884 den Ersten Preis erhielt. Es stellte auf einer sieben Meter langen Leinwand «den Augenblick dar, in dem ein im Kampfe gefallener Gladiator aus der Arena in jene furchtbaren Gewölbe geschleift wird, welche an die Arena grenzten und in welchen die Leichen der Gefallenen ihrer Rüstungen und Kleider entledigt wurden».[11] Ähnliches Aufsehen erregte Casado del Alisal mit seiner «Glocke von Huesca» (Abb. 7), der Darstellung eines spanischen Königs, der zur Abschreckung seiner aufsässigen Untertanen die Köpfe einiger abtrünniger Vasallen in Glockenform im Burghof arrangiert hatte – das bluttriefende Haupt des ärgsten Widersachers hing an einem Seil als Klöppel darüber. Weitere prominente Beispiele waren Benlliure y Gils «Vision im Kolosseum» und Ulpiano Checas «Einfall der Barbaren». Richard Muther erinnerte sich Ende des Jahrhunderts anlässlich eines Besuchs im Madrider Museo de Arte Moderno an die glorreiche Zeit der spanischen Sensationsbilder: «Hier im modernen Museum sind alle jene riesigen

Abb. 3 Die Ermordung des Geta, von Georges Rochegrosse, ca. 1890. Amiens, Musée de Picardie.

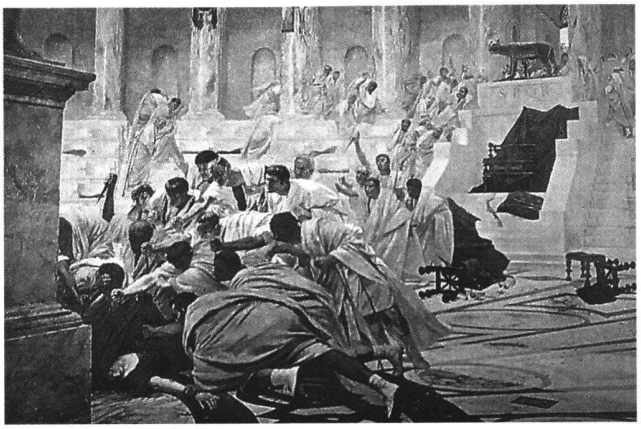

Abb. 4 Die Ermordung Cäsars, von Georges Rochegrosse, 1887. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.

Abb. 5 Bauernaufstand, von Georges Rochegrosse, 1885. Verbleib unbekannt.

Abb. 6 Elisabeth Bathori, von István Czók, 1893. Budapest, Nationalmuseum, Kriegsverlust.

Historien aufgestapelt, die seit zwanzig Jahren ihre Runde durch die Ausstellungen Europas machten. (...) Särge werden geöffnet, aufrührerische Vasallen müssen dem Leichnam ihrer Könige huldigen, besiegte Helden stossen sich den Dolch in die Brust; Juden werden vertrieben und Ketzer vom Gossinquisitor verflucht; nur Mord und Todschlag, Gift und Strang, Glut und Verwesung (...). Spanien bedeutet in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine Wüste.»[12]

Der Kontext der «expandierenden Kunstwelt» (E.G. Holt)

Wie kam es zu diesen Sujets? Wie lässt sich die Vorliebe des Publikums und der Ankaufskommissionen für derartige makabre Katastrophenbilder von untergehenden Hochkulturen erklären?

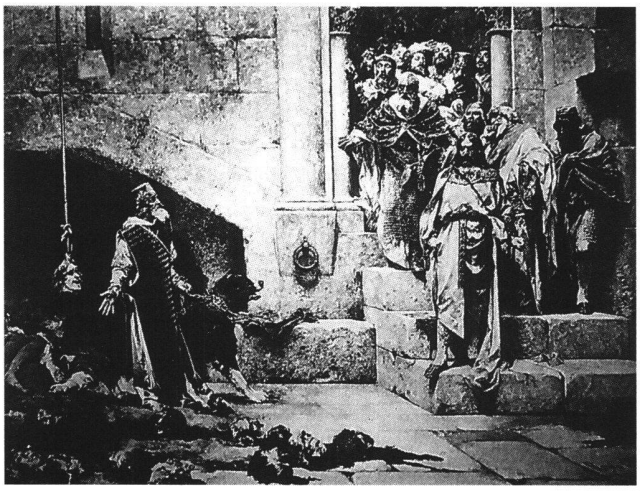

Abb. 7 Die Glocke von Huesca, von José Casado del Alisal, ca. 1883. Verbleib unbekannt.

Ein Motor dieser Entwicklung lag in der Dynamik des internationalen Kunstbetriebs, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen quantitativen Sprung machte. Betrachtet man den Kunstbetrieb als Industrie, so kann man in den 1880er Jahren durchaus – analog zur rasanten Entwicklung der elektrischen und chemischen Industrie – von einer revolutionären Welle sprechen. Der Kunstbetrieb war im Sog der Weltausstellungen zu einem Massenbetrieb geworden, der die wachsende Nachfrage eines immer grösseren, über Freizeit, Mobilität und Geld verfügenden Publikums befriedigen musste. Billige photographische Reproduktionsmöglichkeiten und die Lockerung der Pressegesetze führten zu einer nie dagewesenen Zahl von neuen Kunstzeitschriften. Auch die Kunsthandlungen expandierten und boten ihren Kunden ein rasch wechselndes Programm, das teilweise kostenlos besichtigt werden konnte. Sogar Kunstkaufhäuser wie das «Hohenzollernhaus» in Berlin und München boten ihre Ware zu festen Preisen zum Kauf. Die internationale Verknüpfung wurde enger, und beliebte Bilder wanderten jahrelang von Ausstellung zu Ausstellung durch die Provinz. Den geneigten Lesern der Zeitschrift «Kunst für Alle» wurden beispielsweise auf kleinen Übersichtskarten Routen empfohlen, auf denen sie während der Sommerferien alle wichtigen Ausstellungen Europas in kürzester Zeit besuchen konnten. Ein breites Publikum strömte auf die Ausstellungsgelände, auf denen neben Kunst auch Biergärten, exotische Restaurants, Konzerte und Panoramen lockten. «Le développement de notre production artistique a pris, surtout dans ces dix dernières années, des proportions jusqu'alors inconnues et véritablement alarmantes», schrieb 1883 ein Kritiker.[13]

Das Ausstellungswesen selbst war im raschen Umbruch begriffen. Nachdem sich die staatliche Kontrolle des jährlichen Salons, des offiziellen Ortes, an dem die Künstler in Kontakt mit dem Publikum kommen und ihre Karriere beginnen konnten, mehr und mehr als problematisch erwiesen hatte, wurde die Organisation in Paris 1882 direkt an die Künstler selbst übergeben.[14] Bis zum Auftreten der elitären Vereinigungen der Secessionen in Paris und München Anfang der 1890er Jahre kann man also von einer Phase der Deregulierung oder des Interregnums der Ausstellungsorganisation sprechen, in welcher der freie Markt von Angebot und Nachfrage das Programm bestimmte. Die europäischen Salons sahen zum Leidwesen der engagierten Kritik in jenen Jahren wie «Verkaufsausstellungen» aus. Im Rückblick zeigen sie dafür ziemlich unverzerrt, was beim damaligen Publikum auf den grössten Erfolg hoffen durfte. In den bis unter die Dächer gefüllten Ausstellungspalästen hingen Rahmen an Rahmen, in mehreren Reihen übereinander, jeweils etwa 5000 Werke. Ein Tag reichte nicht zur Besichtigung, die überforderten Besucher zogen in Scharen an der endlosen Bilderflut vorbei. Ebenso zahlreich wie die Angstträume der Künstler, von der Jury zurückgewiesen oder schlecht gehängt zu werden, waren deshalb die Stimmen der Kritiker, die über den Wust von Mittelmässigkeit klagten, durch den sie sich hindurchzukämpfen hatten.

Exemplarisch ist der Bericht des Münchner Kritikers

Benno Becker, der die ungünstige Wirkung dieses Ausstellungskontextes auf die Produktion der Maler betont und eine aufschlussreiche Analyse des Phänomens aus zeitgenössischer Sicht bietet: «Sie [die Künstler] werden zum Extravaganten, Sensationellen verführt. Das Bescheidene, Kleine, Unscheinbare wirkt natürlich nicht inmitten des grossen Marktes. Wer die Aufmerksamkeit auf sich lenken will, muss etwas recht Absonderliches, Verrücktes aushecken, muss übertreiben und vergröbern. So entsteht ein Ding, das frühere Zeiten nicht kannten; das Sensationsbild, ein Virtuosenstück, das seinen Zweck erfüllt hat, wenn es von sich reden macht, das keinem inneren Drängen sein Entstehen verdankt, sondern der Sucht nach Erfolg, dem Wunsche, alles zu überschreien, was daneben hängt. Das Panoptikum und die Schreckenskammer bekommen gebührliche Konkurrenten. Der widersinnige und durchaus unkünstlerische Begriff des ‹guten Ausstellungsbildes› wird aller Welt geläufig und richtet in den Köpfen der Maler und der Kunstfreunde Verheerungen an, verdirbt den Geschmack und überreizt die Nerven, so dass sie nur noch auf die allerschärfsten Reizmittel reagieren. Statt erzieherisch zu wirken, das Publikum heranzubilden, sinkt das Gros der Maler immer mehr zum Sklaven des Kunstpöbels herab und frönt den Instinkten der Masse, statt sie zu bekämpfen. [...] Denn auf dem Markt muss die Ware nach dem Geschmack der Käufer sein, so bunt, so trivial, wie er es verlangt.»[15]

Becker war nur einer unter vielen, die den sozusagen frei wuchernden Kunstbetrieb und die seit langem praktizierte dichte Hängung als Grund für die Entwicklung der Sensationsbilder betrachteten. Eine radikale Änderung setzte denn auch seit den frühen 1890er Jahren ein. Die Auflösung der alten Ausstellungsmonopole, die Schaffung von neuen Strukturen, oft durch die Künstler selbst betrieben, die Gründung der verschiedenen künstlerischen Secessionen in Europa wandelten die Art der Präsentation. Anstelle der überbordenden Salons traten kleine, elitär jurierte Ausstellungen, die das Gewicht auf die Einzelwerke und kleine Werkgruppen in optimalen Präsentationsrahmen legten. In diesem Kontext hatten Sensationsbilder keinen Platz.

Die Katastrophe als ästhetisches Phänomen: «Der Fall Babylons»

Aber neben den strukturellen Gründen des Kunstbetriebs, neben dem künstlerischen «Kampf ums Dasein», wie es damals gerne im Zug der sozialdarwinistischen Mode genannt wurde,[16] müssen auch gesellschaftspsychologische Phänomene zu dieser auffälligen Konjunktur des Themas Katastrophe geführt haben. Wiederum sind die zeitgenössischen Kritiken aufschlussreich. Friedrich Pecht, der in seiner neugegründeten Zeitschrift «Die Kunst für Alle» Rochegrosses Gemälde des «Bauernaufstands» eine doppelseitige Reproduktion einräumte, bemerkte die politischen Konnotationen: «Weit weniger wird man sich mit den mehr wie die Insassen eines Irrenhauses als wie Bauern aussehenden Aufständischen befreunden können. Hier wie beim ganzen Bild hat der Maler ganz offenbar seine Erinnerungen an die Commune in Paris und die Schreckenszene jener furchtbaren Zeit verwertet, und dadurch allerdings seiner Darstellung eine gewisse packende, unmittelbare Wahrheit gegeben, die freilich mehr zurückstossender, ja entsetzender, als eigentlich tragischer Art ist. Denn der scheusslichen Bestialität dieser Bauern gegenüber bieten ihre Opfer kein hinreichend edles und rührendes Gegengewicht.»[17]

Pechts Kritik am mangelnden «Gegengewicht» der Opfer ist bezeichnend für die Perspektive, die Rochegrosse den Protagonisten seiner Bilder gegenüber aufbaut. Zweifellos sind die Identifikationsfiguren die wehrlosen Opfer, während die rasende Menge als amorpher, irrationaler und ausser Kontrolle geratener Träger der Katastrophe gesehen wird. Aber die Angehörigen der Herrenschicht, die umgebracht werden sollen, sind ihrerseits nicht sympathisch dargestellt. Sie sind für ihren Untergang, die Katastrophe ihrer Gesellschaftsordnung mitverantwortlich. Korruptheit, Machtgier, aber auch Faulheit und Desinteresse sprechen aus ihren Gesichtern und Haltungen. Seien es Angehörige einer blühenden Hochkultur, die von Barbaren überrannt wird, oder Exponenten der regierenden Partei, die durch eine Revolution entmachtet werden, dem Publikum wird klargemacht, dass die Verweichlichung und Dekadenz mit zum Aufruhr geführt haben. Dieser ist zwar nicht in dieser Form berechtigt, aber dennoch plausibel. Die Parallele zur Pariser Kommune von 1871, die, wie Pecht, den meisten damaligen Kritikern aufgefallen war, liegt auf der Hand.[18] Der Phantasie und der kollektiven Paranoia des Publikums war genügend Spielraum gelassen: «Der erregte Beschauer ergänzt die Scene zu entsetzlichem Gemetzel», hatte ein Kritiker vor dem «Bauernaufstand» festgestellt.[19]

Aus der Sicht derjenigen «politischen Familien» (René Rémond), welche die Bedrohung durch Kommunisten und Sozialisten noch einmal heil überstanden hatten, die um ihre eigene Dekadenz und Fragwürdigkeit wussten, ohne das System prinzipiell ändern zu wollen, entsprachen Rochegrosses Bilder einem Bedürfnis. Sie waren ein Spiegel des zynischen Bewusstseins, das die Errungenschaften der Revolution prinzipiell respektierte und die «soziale Frage» durchaus erfasste, das aber eine vage Angst vor der Katastrophe und der nahenden Jahrhundertwende vor die konkret nötigen Veränderungen projizierte. Sie waren Spiegel eines Publikums des *juste milieu*, das ebenso gereizt auf die analytische Schärfe in den Bildern eines Manet reagierte, wie es den raffinierten Ästhetisierungen eines Huysmans oder Moreau nicht folgen wollte. Sie waren ästhetische Reizmittel eines Publikums, das sich gern betäuben und aus sicherer Distanz den noch einmal abgewendeten Untergang Revue passieren liess. Sie waren aber auch Echo auf religiöse Ideologien, welche die Frivolität und Ausgelassenheit des Zweiten Kaiserreichs, dieses modernen Babylons, gewissermassen durch das himmlische Feuer der Pariser Kommune bestraft sahen.[20]

Abb. 8 Der Fall Babylons, von Georges Rochegrosse, 1891. Verbleib unbekannt.

Die Adressaten der Bilder, deren politischer Ort wohl im orléanistischen, liberal-konservativen Bürgertum der Dritten Republik liegt, gehörten in den 1890er Jahren auch zu den Lesern von Gustave Le Bons Buch «Psychologie des foules»[21]. Dieser beliebte Vulgarisator amalgamierte in seinem umfangreichen Werk Ideen des Sozialdarwinismus, der Rassenlehre, des Antidemokratismus und der Psychologie zu Pamphleten gegen die liberalen Tendenzen der Dritten Republik. Fast wie Bildlegenden zu Rochegrosses Gemälden lesen sich Passagen aus seinen bis in die 1920er Jahre zahlreich aufgelegten Büchern, die – immer unter dem Eindruck der Kommune – vor der mangelnden Kontrolle der Massen, der Führungsschwäche und der Verweichlichung der Regierung warnen. Gerade bei «Frauen, Kindern und Wilden» war laut Le Bon der Wahnsinn und der Hang zur Anarchie latent vorhanden. Diese Gruppen hat Rochegrosse wie kaum ein anderer Künstler bildlich festgehalten.

Die Kritik erkannte durchaus die ideologische Begrenzung dieser Kunst. Begriffe wie «Entartung» fielen, und ein Rezensent betonte, dass «Max Nordau seine Freude daran hätte»[22]. Ähnlich wurde der aus dem Französischen schon früher übernommene Begriff der Décadence verwendet, etwa durch Hermann Bahr oder Karl Voll: «Das Wort Décadence hat für uns Fin-de-siècle-Menschen etwas Berauschendes, vielleicht weniger darin, dass es den Gipfel der Modernität bezeichnet, als durch das Aroma von süsser Erschlaffung, Genussmüdigkeit, Empfindlichkeit, Geschmack, leidenschaftlicher und befriedigungsloser Sehnsucht, das über diesem Wort lagert.»[23]

Voll wird bei dieser Formulierung weniger an Thomas Coutures Gemälde «Les romains de la décadence» gedacht haben als an die bekannteste zeitgenössische Darstellung von der Katastrophe der Dekadenz, Rochegrosses «Fall Babylons» (Abb. 8). In diesem kolossalen Gemälde, das den Höhepunkt und Endpunkt seiner Gattung darstellt, resümierte Rochegrosse noch einmal alle Elemente seiner

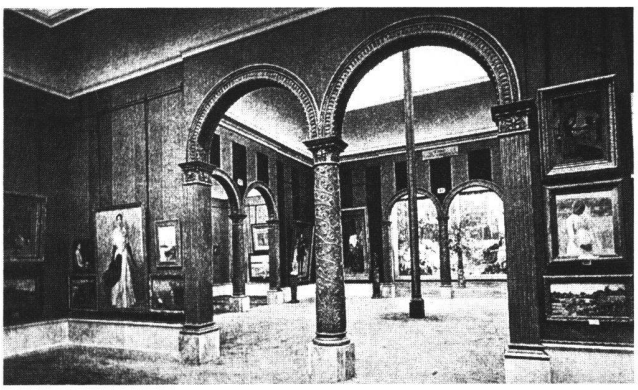

Abb. 9 Münchner Internationale Kunstausstellung 1892. Im Hintergrund «Der Fall Babylons» von Georges Rochegrosse.

Kunst. Das Format übertraf alles bisher Dagewesene. Die Szene spielt in einem unermesslich grossen Thronsaal. Vorder- und Mittelgrund sind angefüllt mit nackten Frauen, einem immensen Harem, der zwischen Resten von üppigen Gelagen ruht. Über allem thront, am Ende der obligaten Treppe, der König, der die vom rechten Bildrand nahende Katastrophe als erster wahrnimmt. Während die feindlichen Truppen längst brennend und mordend in die Stadt eingefallen sind, wird im Zentrum der Macht noch gefeiert. Das Gemälde war 1890 in Paris zu sehen. 1892 kam es nach München (Abb. 9) an die Internationale Kunstausstellung – mit «Rücksicht auf das lediglich ‹schauende› Publikum», wie es herablassend in der «Zeitschrift für bildende Kunst» hiess.[24] Das Bild war für viele Besucher «das pièce de résistance», «berückte die Sinne» wegen seines Massstabs und durch den «Reichtum an nackten, wollüstig ruhenden Frauenleibern, der in Deutschland noch weit sensationeller wirkte als in Paris». Otto Brandes sagte ihm spöttisch viel Erfolg «namentlich jenseits des Atlantiks» voraus.[25] Dorthin wurde es dann auch von einem New Yorker Sammler gebracht; der gegenwärtige Verbleib ist nicht bekannt. Die in Komposition, Kolorit und Faktur, ja sogar in direkten Zitaten manifeste Anlehnung an Delacroix und Géricault war den zeitgenössischen Kritikern offensichtlich. Das ganze Bild wurde auch wie eine Operninszenierung gesehen und seine «panoramaartige Architektur» gelobt. Obwohl manche Kritiker Respekt vor «drei Jahren Arbeit und 40000 Franken» als Aufwand für die Herstellung zeigten, obwohl sie Rochegrosses grosses Talent lobten und in ihm sogar ein Bollwerk gegen den Impressionismus sahen, lehnten die meisten den «Fall Babylons» ab. Sie beklagten die «widerliche Anhäufung nackter Frauenleiber»[26] und nannten das Sensationsbild eine «kolossale Jahrmarktsbudendekoration»: «Reklame, Sinnlichkeit, Effekthascherei, Übertreibung der Mittel, das Spekulieren auf das Verblüffen des Publikums, all das stösst uns ab.»[27]

Nicht nur aus moralischen Gründen, auch künstlerisch galt ihnen der «Fall Babylons» weniger als die Anfangserfolge des hoffnungsvollen Malers. Den jungen Rochegrosse hatte man enthusiastisch begrüsst: «Ce jeune artiste, serait-il destiné à rendre à la France un peintre d'histoire véri-

table?»[28] Auch in Deutschland waren die Kritiken ermutigend: «Es gärt noch in ihm, und er berechtigt zu grossen Erwartungen.»[29] Aber die Zustimmung schlug im umgekehrten Verhältnis zu den offiziellen Ehrungen bald in Ablehnung um. Während Friedrich Pecht noch Mitte der 1880er Jahre seine «Energie» und sein «unbestreitbares koloristisches Talent»[30] lobte, mokierten sich die Kritiker der jüngeren Generation über die «geschickten Theatercoups»,[31] nannten die Effekte und die «archäologisch exakt aufgeputzten Höflinge» «possenhaft»[32] und klagten über die schlechte Ausführung: «On ne sent même pas le courage de rire devant cette triste peinture, d'une exécution à la fois si prétentieuse et si grossière.»[33] Selbst Karikaturen zu Rochegrosses Bildern zirkulierten (Abb. 10). Am schärfsten klingt der Bericht, den der junge Félix Vallotton nach Lausanne schickte: «M. Rochegrosse n'a pas trente ans; physiquement il en paraît vingt-deux ou vingt-trois; moralement ... quatorze ou quinze. [...] La fin de Babylone semble avoir été conçue au sorti d'une féerie du Châtelet, ou d'une soirée de grand opéra. C'est un baisser de rideau splendide. Il n'y manque rien: le baryton Balthazar rage au sommet de l'escalier cher à M. Rochegrosse, et le ténor Cyrus s'avance à pas comptés dans le fond à la tête de son armée de figurants. Quelques feux de bengale compléteraient la scène et achèveraient de faire illusion. [...] Il y a dans cet endroit-là pas mal de mètres carrés de peinture bien inutile! [...] Les dimensions ont peu d'importance; ce n'est qu'une affaire de remplissage, de temps et d'argent surtout, car on s'effraie à la pensée des sommes qu'il a fallu sacrifier pour mener à bien une si colossale entrepris.»[34]

Die Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert hat Vallotton bekanntlich recht gegeben. Der «unter allgemeinem Jubel aufgegangene Stern einer Rakete» war bald «in nichts zerfahren», wie Richard Graul prophezeit hatte.[35] Von Georges Rochegrosses einst gefeierten Werken sind kaum noch Spuren übriggeblieben. Die kolossalen Leinwände in öffentlichem Besitz lagern, mit wenigen Ausnahmen, gerollt in den Museumsdepots. Die einst sagenhaften Kaufpreise sind heute kaum mehr vorstellbar.[36] Aber als Phänomen des blühenden Kunstbetriebs der 1880er und 1890er Jahre, als Kunst für die Massen und als «Staatskunst» verdient Rochegrosse aus heutiger Sicht, im Rahmen einer stark expandierenden Kunstwelt, im Licht von Phänomenen wie etwa Peter Greenaways ausgreifender künstlerischen Produktion und in einem Klima, wo die «Katastrophen der anderen» (Peter Sloterdijk) als künstlerisches Thema erneut Konjunktur haben, höchste Beachtung.

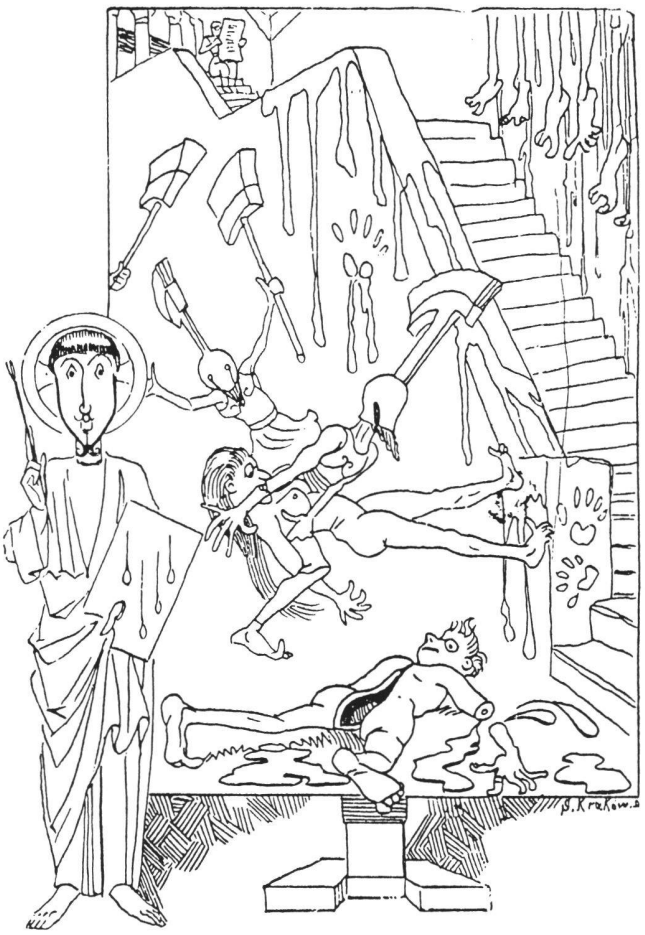

Abb. 10 «La préfecture de Police sous Caligula», zeitgenössische Karikatur zu Rochegrosses «Andromaque», ca. 1883.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. CAMILLE MAUCLAIR, *Georges Rochegrosse, L'œuvre et l'image*, Paris 1901. – J. VALMY-BAISSE, *Peintres d'aujourd'hui (Rochegrosse)*, Paris 1910. – ALAIN POUGETOUX, *G.-A. Rochegrosse, Andromaque,* in: Musée des Beaux-Arts de Rouen, Guide des collections 18e, 19e et 20e siècles, Rouen 1994, S. 140.

2 Vgl. THOMAS W. GAEHTGENS, *Anton von Werner und die französische Malerei*, in: DOMINIK BARTMANN (Hrsg.), *Anton von Werner, Geschichte in Bildern*, Katalog der Ausstellung im Berlin Museum und dem Deutschen Historischen Museum, Berlin (Zeughaus), 7. Mai – 27. Juli 1993, S. 59.

3 RICHARD MUTHER, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1887, S. 313.

4 OTTO BRANDES, *Pariser Salon 1889*, in: Kunst für Alle 5, 1889, S. 309.

5 OTTO BRANDES, in: Kunst für Alle 6, 1890, S. 277.

6 PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, in: Kunst für Alle 8, 1892, S. 359.

7 HERMANN HELFERICH, *Eindrücke von den Pariser Salons*, in: Kunst für Alle 9, 1893, S. 20.

8 Vgl. *István Csók 1865–1961,* Katalog der Ausstellung in Budapest (Ungarische Nationalgalerie), 1965.

9 MAX SCHMID, *Berliner Kunstausstellung 1892,* in: Das Atelier 38, 1892, S. 2.

10 Vgl. A. G. TEMPLE, *Modern Spanish Painting*, London 1908.

11 GUSTAV DIERKS, *Die modere Kunst Spaniens II*, in: Kunst für Alle 10, 1894, S. 178.

12 RICHARD MUTHER, *Madrider Kunstsammlungen,* in: RICHARD MUTHER, Studien und Kritiken, Wien 1901, S. 357.

13 PAUL LEFORT, *L'exposition internationale 1883*, in: Gazette des Beaux–Arts 28, 1883, S. 273–274.

14 Vgl. ELISABETH GILMORE HOLT (Hrsg.), *The Expanding World of Art 1874–1902*, New Haven, London 1988, Bd. 1, S. 175. – PATRICIA MAINARDI, *The End of the Salon, Art and State in the Early Third Republic,* Cambridge 1993, S. 119–128.

15 BENNO BECKER, *Die Ausstellung der Secession in München*, in: Kunst für Alle 8, 1892, S. 343.

16 Vgl. REINHARD GERLACH, *Darwinismus in der französischen Literatur*, in: BODO-MICHAEL BAUMUK / JÜRGEN RIESS (Hrsg.), Darwin und Darwinismus, Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte, Katalog der Ausstellung in Dresden (Deutsches Hygienemuseum), Berlin 1994, S. 239–240. – Vgl. HANS-ULRICH WEHLER, *Sozialdarwinismus im expandierenden Industriestaat*, in: Krisenherde im Kaiserreich 1871–1918, Göttingen 1981, S. 281–289.

17 FRIEDRICH PECHT, in: Kunst für Alle 1, 1885, S. 42.

18 Richard Muther bemerkte rückblickend zum «Bauernaufstand»: «Sein Werk war um so wirksamer, als in dem Stoff eine gewisse grausige Modernität lag, die an Socialdemokratie, an den Aufstand der Commune, an etwas, das noch heute vorkommen kann, denken liess.» (RICHARD MUTHER, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, München 1893, Bd. 1, S. 378).

19 RICHARD GRAUL, *Pariser Ausstellung*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1885, S. 234.

20 Vgl. RENÉ RÉMOND, *Les droites en France,* Paris 1982, S. 133.

21 GUSTAVE LE BON, *Psychologie des foules*, Paris 1895. – Vgl. ZEEV STERNHELL, *La droite révolutionnaire, Les origines françaises du fascisme 1885–1914*, Paris 1978, S. 146–152.

22 SIEGMUND FELDMANN, *Pariser Salons, Industriepalast,* in: Kunst für Alle 8, 1892, S. 292.

23 J. VAN EYCK (Pseudonym von KARL VOLL), *Das Ziel unserer Malerei,* in: Das Atelier 18, 1894, S. 1–2.

24 ALFRED GOTTHOLD MEYER, *Die Münchner Kunstausstellung*, in: Zeitschrift für bildende Kunst NF 4, 1892, S. 54.

25 OTTO BRANDES, in: Kunst für Alle 6, 1890, S. 278.

26 A. STIER, in: Kunst für Alle 7, 1891, S. 308.

27 MAX SCHMID, *Die Münchner Internationale Kunstausstellung 1892*, in: Das Atelier 40, 1892, S. 4.

28 CHARLES BIGOT, *Le Salon de 1883*, in: Gazette des Beaux-Arts, 1883, S. 474.

29 RICHARD GRAUL, *Pariser Ausstellung*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1885, S. 234.

30 FRIEDRICH PECHT, in: Kunst für Alle 1, 1885, S. 42.

31 RICHARD MUTHER, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1887, S. 313.

32 RICHARD GRAUL, *Die Malerei im Salon von 1886*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1886, S. 314.

33 ALFRED DE LOSTALOT, *Le Salon de 1886*, in: Gazette des Beaux-Arts 33, 1886, S. 470.

34 FÉLIX VALLOTTON, *Beaux-Arts, Le Salon II,* in: Gazette de Lausanne, 22.5.1891.

35 RICHARD GRAUL, *Die Malerei im Salon von 1886*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1886, S. 314.

36 Vgl. *Georges Rochegrosse*, Katalog der Versteigerung in Paris (Drouot), 14.6.1993.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–10: Photos: Autor.

ZUSAMMENFASSUNG

In den grossen europäischen Kunstausstellungen der 1880er und 1890er Jahre fällt die rapide Zunahme von Bildern auf, die Katastrophen, Unfälle und Krankheiten auf makabre, aufsehenerregende Art schildern. Die sogenannten Sensationsbilder lassen sich erklären als künstlerische Taktik, im Kontext von überfüllten Ausstellungssälen und vor einem saturierten Publikum aufzufallen. Georges Rochegrosse (1859–1939) gehörte zu den wichtigsten Vertretern dieser Gattung. Seine in der Art von Opernbühnen und Panoramen inszenierten monumentalen Gemälde sind interpretierbar als Spiegel einer Gesellschaft, deren latente Angst vor Revolution ästhetisch in Form von «Katastrophen der anderen» (Peter Sloterdijk), auf wechselnden historischen Schauplätzen, aus sicherer Distanz genossen und ästhetisch sublimiert wird.

RÉSUMÉ

Il est étonnant que les grandes expositions d'art européennes des années 1880 et 1890 montrent un nombre croissant de tableaux qui représentent des catastrophes, des accidents et des maladies d'une façon macabre et spectaculaire. L'on peut expliquer les tableaux sensationnels comme une tactique adoptée par les artistes dans le contexte des salles d'expositions trop remplies pour attirer l'attention d'un public saturé. Georges Rochegrosse (1859–1939) faisait partie des plus importants représentants de ce genre. Ses peintures monumentales construites comme des scènes d'opéras et des panoramas peuvent être interprétées comme le miroir de la société dont l'angoisse sous-jacente de la révolution est sublimée en une forme esthétique de «catastrophes des autres» (Peter Sloterdijk) que l'on savoure à distance et sur des emplacements historiques divers.

RIASSUNTO

Nelle grandi esposizioni d'arte europee dei decenni del 1880–1890 si constata il rapido incremento di opere che rappresentano in maniera macabra e sensazionalistica cataclismi, incidenti e malattie. Le cosiddette immagini sensazionalistiche trovano una spiegazione nelle tattiche impiegate dagli artisti per farsi notare nelle sale d'esposizione colme da un pubblico saturo. Georges Rochegrosse (1859–1939) apparteneva ai maggiori rappresentanti del genere. Le sue opere gigantesche, inscenate come scenografie d'opera e panorami, sono interpretabili quale specchio di una società, la cui paura latente dalla rivoluzione viene goduta da una distanza sicura e sublimata esteticamente nella forma della «cataclisma altrui» (Peter Sloterdijk) sui scenari alternanti della Storia.

SUMMARY

In the great European exhibitions of art in the 1880s and 1890s, the growing number of macabre and sensationalist pictures of catastrophes, accidents and illness was conspicuous. The increase may be explained as an artistic strategy deployed to attract the attention of a saturated public faced with overcrowded exhibition halls. Georges Rochegrosse (1859–1939) was one of the most important exponents of the genre. His monumental paintings, composed in the fashion of opera backdrops and panoramas, may be interpreted as the mirror of a society whose latent fear of revolution was aesthetically sublimated in the form of "other people's catastrophes" (Peter Sloterdijk), removed to a safe and enjoyable distance in a variety of historical arenas.