



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)

Broekhuizen, B.J.M. van

Citation

Broekhuizen, B. J. M. van. (2022, June 21). *Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



HOOFDSTUK 5.

Nation

M E T A F O O R V A N R A N C U N E

*Ach! Als ik geen veroveraar was, zou ik
beeldhouwer willen zijn ...*

N A P O L E O N B O N A P A R T E ⁵⁸¹

INLEIDING

Dit hoofdstuk bevat een analyse van de tekst die de Zwitserse criticus Viktor Widmann schreef naar aanleiding van de tentoonstelling van de Gorille-F. in de 3e Internationale Kunsttentoonstelling in München (1888). De Gorille-F. wordt door critici gezien als een metafoor voor de verkrachting van nationalistische waarden, zowel in Frankrijk als in Duitsland. Het gaat hier dus om een politieke lezing van het beeld. De Duitsers namen de Gorille-F. als een voorbeeld van een verkrachting van goede kunst, die in het nieuwgevormde Duitsland zo nooit zou mogen ontstaan. Daarom is het interessant hoe een Duitstalige criticus vanuit cultuurduits perspectief kijkt naar de Gorille-F. als een voorbeeld van Franse culturele verwildering. Welke betekenis geeft Widmann het beeld en waarom op de manier van de door hem geschreven novella? Dat is het thema van dit hoofdstuk.

In deel 5.1 wordt de rivaliteit tussen Frankrijk en Duitsland besproken, in 5.1.1. het Franse perspectief, in 5.1.2 het Duitse. 5.1.3 Bespreekt de overeenkomsten in de rivaliteit, in 5.1.4 komt Fremiets nationalisme aan de orde.

.....
⁵⁸¹ Adolphe de Bouclon, *Canova et Napoléon* (Charles Douniol, 1865), 29. "Ah! Si je n'étais pas conquérant, je voudrais être sculpteur..."

Het thema van het deel 5.2 is de Derde Internationale Kunsttentoonstelling in München, waar de Gorille-F. tentoongesteld werd en een eervolle onderscheiding kreeg. In 5.2.1 komen internationale tentoonstellingen in Europa aan bod, die in de negentiende eeuw een platform boden aan nationale trots. De Münchense internationale kunsttentoonstelling wordt ingeleid in 5.2.2, waarbij in paragraaf 5.2.3 de plek van de Gorille-F., de zaal waarin het beeld werd tentoongesteld tezamen met andere sculptuur, wordt toegelicht. Die plaatsingscontext is veelzeggend vanuit ideologisch standpunt. Paragraaf 5.2.4 behandelt de kritieken die door andere recensenten in Duitsland werden geschreven, waarin duidelijk wordt welke gevolgen de Gorille-F. had voor de Duitse kunst. Het deel 5.3 behandelt de Novella van Widmann, een tekst die kan worden gelezen als een toneelstuk of opera, maar die bedoeld is als recensie op de Gorille-F. Het is voor een hedendaagse lezer een wonderlijke tekst, waarin een geheel gefingeerde wereld wordt opgeroepen met als doel om zo dicht mogelijk bij de gevoelswaarde van het beeld te komen. Waarom kan Widmann er vanuit gaan dat lezers hem serieus nemen? Dat is mogelijk, omdat in de negentiende eeuw op een geavanceerde manier kunstbeschouwing werd beoefend. De eerste twee paragrafen 5.3.1 en 5.3.2 tonen aan dat andere auteurs in de negentiende eeuw in hun kunstbeschouwing inderdaad veel ruimte nemen, ver van het tentoongestelde kunstwerk. Dat betekent dat het precies bekijken van het kunstwerk niet was besloten in de kritiek. Het kunstwerk als visueel object was minder van belang dan de overdracht van emoties van criticus naar publiek, die parallel moest lopen in kunstwerk en kritiek. In 5.3.1 wordt kort ingegaan op de ekphrasis, de kleurrijke, evocatieve beschrijving van een kunstwerk en in 5.3.2 op de hoeveelheid afstand die critici konden nemen in de beschouwing van een kunstwerk. 5.3.3 Bevat de vertaalde tekst van Widmann met bezorgingsannotatie, waarna in 5.3.4 de duiding volgt.

5.1 FRANKRIJK CONTRA DUITSLAND

Zoals we weten heeft de Gorille-N. uit 1859 vooral verbazing en afschuw te weeggebracht. Het beeld is legendarisch geworden, maar het is verloren gegaan in 1861. Pas in 1887 hernam Fremiet op grote schaal (twee meter hoog) het thema van de roof van een vrouw door een gorilla, in de vorm van de Gorille-F.⁵⁸² Deze sculptuur werd door Franse en Duitse tentoonstellingsjury's zeer positief ontvangen, hoewel een gevoel van afschuw en horror nooit ver te vinden is bij critici en toeschouwers. Op de Salon van 1887 werd het beeld geëerd met de

.....
⁵⁸² Deze gips berust nu in het Musée des Beaux-Arts in Nantes.



Afb. 118. Duitse troepen staan klaar voor hun triomftocht, Champs-Élysées, Parijs, 1871.

hoogste onderscheiding, in München een jaar later eveneens. In hoofdstuk 4 zagen we dat dat mogelijk was omdat de Gorille-F. in zijn Neoflorentijnse vorm beter kon worden geaccepteerd dan de Gorille-N., die een meer natuurhistorische reconstructie verbeeldde. Een andere reden kan zijn, dat het beeld op een andere manier functioneert in de tijd, met andere woorden, er zijn veranderingen in de samenleving ontstaan, waardoor het beeld anders wordt bekeken. Die veranderingen worden tweeweg gebracht door de Frans-Duitse oorlog.

Op 1 maart 1871 betraden 30.000 Duitse troepen de straten van Parijs, om te vieren dat zij de overwinnaars waren van de Frans-Duitse oorlog (afb. 118). Die triomftocht werd met lede ogen aangezien door de Parijzenaars. Alle cafés op de Champs-Élysées sloten hun deuren en deden de lichten uit. Alle winkels waren gesloten. De sculpturen op Place de la Concorde, allegorieën van Franse steden, waren bedekt met zwarte floersen. Alleen het Café Dupont, bij de Rond Point op de Champs Élysées, bleef open. Later, tijdens de

Commune, werd dit café door een woedende menigte gesloopt als wraakactie.⁵⁸³ Nadat de Pruisische ulanen en kurassiers, Beierse infanteristen en andere Duitse legeronderdelen de stad weer verlieten op 6 maart, schrobden de inwoners van Parijs de straten schoon met een speciaal schoonmaakmiddel om het Franse *terroir* te zuiveren.⁵⁸⁴ Ze ontstaken grote vuren op straat, om de vreemde smetten weg te branden. Deze reactie tekent de haat van de Fransen ten opzichte van de Duitsers, een rancune die wederzijds was. Toen het beleg van Parijs (eind 1870-begin 1871) naar zijn smaak te lang had voortgeduurd, stelde de Duitse kanselier Otto von Bismarck dat hij vond dat elke Fransman moest worden gedood, bij welke opmerking zijn vrouw toevoegde dat *alle* Fransen, inclusief vrouwen en kinderen, moesten worden afgemaakt.⁵⁸⁵ De vijandschap was dus niet alleen te vinden in een ‘onderbuikgevoel’ in de onderlagen van de samenleving, de haat voor de ander werd door iedereen, tot in de hoogste bestuursregioenen gedeeld. De Duitsers voelden zich superieur aan de onbetrouwbare Fransen, volgens hen een immoreel volk van bijzonder laag allooi. De Fransen op hun beurt voelden zich steeds gekrenkt in hun trots en het verlies van hun hegemonie aan Duitsland op het Europese vasteland.

De geschiedenis van het conflict tussen Duitsland en Frankrijk is een geschiedenis van een interne ontwikkeling in elk land afzonderlijk, die er op gericht is om het land te verenigen en één en ondeelbaar te maken. De tactiek om dit te bereiken valt uiteen in twee manoeuvres: het ontwikkelen van een gevoel voor de eigen natie en het benadrukken van de tegenstellingen tussen natiestaten. In vroeger tijden was er nauwelijks interne eenheid, in beide landen. Duitsland was een lappendeken van vorstendommen, in Frankrijk was er een grote tegenstelling tussen steden en het platteland, dat ver ‘van de bewoonde wereld’ aflag. In de negentiende eeuw werd het eenheidsstreven kracht bijgezet door het aangaan van conflicten met vreemde mogendheden. Frankrijk als eerste, maar Duitsland na 1871, zagen zichzelf als een moderne staat, die de heerschappij over het Europese vasteland min of meer op een natuurlijke manier toevielen. Dat leidde ertoe dat de relatie tussen Frankrijk en Duitsland gedurende de negentiende

583 Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, 263.

584 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 63; Alistair Horne, *The Fall of Paris: The Siege and the Commune 1870-71* (London: Penguin, 2007), 264. Horne noemt als schoonmaakmiddel ‘Condy’s Fluid’.

585 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 57; Michael Howard, *The Franco-Prussian War: The German Invasion of France 1870-1871* (London / New York: Routledge, 2008), 380-81.

eeuw steeds gespannen was. Tot 1870 was Duitsland een cultuurbegrip, want staatkundig waren de gebieden in midden-Europa, overblijfselen van het Heilige Roomse Rijk, een lappendeken van vorstendommen en prinsheerlijkheden. Een standaardwerk over de Duitse cultuurgeschiedenis van de hand van de Nederlandse historicus en germanist Frits Boterman heeft daarom de titel *Cultuur als macht*, omdat de eenwording van Duitsland aanvankelijk steeds langs de lijnen van de gezamenlijke taal en cultuur werd gezocht.⁵⁸⁶ Het is daarom niet problematisch dat Widmann een Zwitser is. In Zwitserland bestond in de negentiende eeuw een sterk zelfbewustzijn, maar laat in de negentiende eeuw bestond ook een “geistige Gemeinschaft der Kulturnation”.⁵⁸⁷ Widmann spreekt als vertegenwoordiger van de Duitstalige cultuurnatie.

Toen de Duitse eenwording langs culturele lijnen niet lukte, moest een gedwongen eenwording worden gezocht. De spanningen kwamen niet alleen tot uiting in een concurrentiestrijd, maar uitte zich in een gewelddadige politieke cultuur, kenmerkend voor beide landen. Denk aan de Franse revoluties van 1789, 1830, 1848 en het Pruisische militarisme dat de basis vormde voor de eenwording in een Frans-Duitse oorlog in 1870.⁵⁸⁸ De Duitse identiteit stond in het teken van een anti-Frans sentiment. Daartegenover stond Frankrijks wens om de hegemonie van het Europese vasteland te behouden, wat bij de Fransen sterk anti-Duitse sentimenten deed opkomen.

5.1.1 Frankrijk

De Franse Revolutie van 1789 bracht niet alleen in Frankrijk, maar in heel Europa politieke veranderingen teweeg. Historicus H. L. Wesseling signaleert dat de chaotische en vernieuwingsgezinde revolutiesfeer mogelijk maakte dat een “eenvoudige jongen uit het achterlijke en alleen op papier Franse Corsica” zo jong generaal en alleenheerser werd. Napoleon werd op zijn vijfendertigste keizer.⁵⁸⁹ Voor de Fransen was de alleenheerschappij van Napoleon in Europa een in de kern heuglijke ontwikkeling. “De Fransen genoten met volle teugen van

586 Frits Boterman, *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden* (Amsterdam, Antwerpen: Arbeiderspers, 2013).

587 E. Ruoss, ‘Schweizerdeutsch und Sprachbewusstsein: Zur Konsolidierung der Deutschschweizer Diglossie im 19. Jahrhundert’, onder redactie van Heiko Hausendorf Angelika Linke (PhD, Universität Zürich, 2019), 67.

588 Preciezer is, volgens Jürgen Osterhammel, te stellen dat de Frans-Duitse oorlog het sluitstuk is van vijf oorlogen sinds 1853: de Krimoorlog (1853-56), de Italiaanse oorlog (1859), de Duits-Deense oorlog (1864) en de Pruisisch-Oostenrijkse (1866). Die oorlogen kerfden steeds preciezer de contouren van de hegemonie van Pruisen uit. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (München: C.H.Beck, 2020), 674.

589 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 17.

het napoleontische avontuur en van de successen van de Grande Armée [...]”⁵⁹⁰ Het Frankrijk van vóór de Franse Revolutie was een feodale standenmaatschappij, bestuurd als absolute monarchie.⁵⁹¹ Het was de belangrijkste mogendheid in Europa, aldus Wesseling. De grondslag van de economie was de landbouw, die door vrije boeren werd bedreven.⁵⁹² De grond was in bezit van adel en kerk, de eerste twee standen. Rijke boeren werden gerekend tot de bourgeoisie.⁵⁹³ De staat Frankrijk was belangrijk en groot in het Europese continent, niet alleen in bevolkingsaantal, maar ook in oppervlakte. Wesseling noemt Frankrijk ‘amfibisch’.⁵⁹⁴ Daarmee bedoelt hij dat Frankrijk een continentale mogendheid was, compleet met een maritieme en koloniale traditie: het vasteland en de zee komen samen in Frankrijks politiek en machtsexpansie. Uiteindelijk was het in het despotische, verlichte Frankrijk belangrijk dat een staand leger werd onderhouden, met als gevolg dat het onontbeerlijk werd dat de derde stand (‘het gewone volk’) belastingen ging betalen.⁵⁹⁵ Dat werd de basis voor een grote Franse militaire trots en traditie, maar bovendien startte het een proces van afkalving van de invloed van adel en kerk, voordelig voor de derde stand.

De Franse Revolutie in 1789 had als gevolg dat het land een reeks van zeer rigoureuze hervormingen onderging. Die hadden als doel dat Frankrijk *Une et indivisible* werd, één administratieve eenheid in een nieuw gevormd, revolutionair land.⁵⁹⁶ Volgens de revolutionairen moesten de geschiedenis en tradities van landstreken worden uitgewist. Departementen en prefecturen werden de nieuwe lokale machtscentra.⁵⁹⁷ Deze nieuwe indelingen gingen in tegen de oude traditie van de centrale macht van de vorst, de oude wereld van centralisme en absolutisme. De vernieuwingsdrift van de revolutie ging ver, leidend tot een nieuwe tijdrekening, het opheffen van de kerk, en het wegwissen van royalistische voornamen zoals Louis of Charles ten faveure van revolutienamen zoals Rabarber of Beschaving.⁵⁹⁸

.....

⁵⁹⁰ Ibid., 18.

⁵⁹¹ H. L. Wesseling, *Scheffer, Renan, Psichari: een Franse cultuur- en familiegeschiedenis, 1815-1914* (Amsterdam: Prometheus, 2017), 22-25.

⁵⁹² Ibid., 23.

⁵⁹³ Weber, *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*. Dit is de standaardstudie die de verschillen tussen de stadsbewoner en de plattelander behandelt. Dat Frankrijk een en ondeelbaar is, is een ideologisch standpunt. Eugene Weber toont aan dat er een enorme kloof bestond tussen stad en platteland.

⁵⁹⁴ Wesseling, *Scheffer, Renan, Psichari: een Franse cultuur- en familiegeschiedenis, 1815-1914*, 24.

⁵⁹⁵ Ibid., 25. Aanvullend werden maatregelen die de handelsbalans positief liet uitpakken ingevoerd, bijvoorbeeld het oprichten van staatsbedrijven (Manufactures royales) die goederen exporteerden en een beperking van de import (systeem Colbert, mercantilisme), wat geld bespaarde.

⁵⁹⁶ Ibid., 26.

⁵⁹⁷ Ibid.

⁵⁹⁸ Ibid., 28. Ik vermoed dat Wesseling deze voornamen ietwat absurd voorkwamen. De reden om deze namen te geven hebben de te maken met revolutionaire idealen. Rabarber is een landbouwproduct, beschaving een

De Franse Revolutie was ongekend gewelddadig. Ooit zelf een onderdeel van een kritische beweging, vervolgden revolutionairen hun eigen critici tot de dood. Uiteindelijk vielen de hoofden van de revolutionairen zelf, waarna Napoleon Bonaparte de leiding van het land in de hand nam (1799). De revolutie en het *Empire*, de Napoleontische tijd, zijn als onderscheidbare, opvolgende fasen, toch onderdeel van één proces, zegt Wesseling.⁵⁹⁹ In 1804 kroonde Napoleon zichzelf tot keizer. Napoleon was in de eerste plaats een generaal, dus Europa werd onderworpen aan de Franse militaire macht. Holland, Italië, Pruisen, Oostenrijk en Spanje werden verslagen. Alleen Engeland en Rusland bleven buiten dit keizerrijk. De beoogde verovering van Rusland werd Napoleons ondergang, tegen aanzienlijke Russische verliezen door hun tactiek van verschroeide aarde en de keiharde Russische winters, die de legers van beide zijden moesten ondergaan.⁶⁰⁰ Napoleon was een kind van de Revolutie en van de Verlichting, die weinig ontzag toonde voor de Franse geschiedenis als hij vond dat die onterecht werd gerespecteerd. De invoering van nieuwe wetboeken zijn hiervan een voorbeeld. Overigens beantwoordde hij aan een nieuw nationalisme, waarin de glorie van Frankrijk, met haar nieuwe samenleving, even belangrijk was als die hervormingen.

De Franse Revolutie en de onderwerping van het continent aan het Franse gezag is van ongekend belang geweest voor de ontwikkeling van een gevoel van eenheid in wat nu Duitsland wordt genoemd. Napoleons overwinningsdrang heeft ervoor gezorgd dat het Heilige Roomse Rijk werd beëindigd (1806) en dat een onsamenvangende brei van oostelijke en zuidelijke Duitse staten ontstond. Het oosten van het continent werd daarmee effectief militair-politiek machteloos gemaakt. Na het Wener Congres, de afsluitende vredesonderhandelingen na de ondergang van Napoleon, betaalde Frankrijk zijn herstelbetalingen snel af.⁶⁰¹ Het bleef op het continent de belangrijkste staat. Engeland bemoeide zich vooral met zijn koloniale wereldrijk. Het enige Europese conflict waarin Engeland zich mengde was de Krimoorlog, toen het de Turkse zeestraten bedreigde zag. Duitsland was nog niet ontstaan.⁶⁰²

In 1870 werd Frankrijk door een door Bismarck verenigd Duitsland verslagen. Frankrijks Napoleon III verloor zijn positie en Frankrijk werd een repu-

.....
abstract positief streven. Dit revolutionaire gebruik van het geven van een ideologisch geladen voornaam bestaat nog steeds. Men kan in China bijvoorbeeld een kind nog steeds 'Bouw het land op' (de voornaam van kunstenaar Liu Jianhua) noemen.

599 Ibid.

600 Ibid., 29.

601 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 19.

602 Ibid.

blik. Duitsland werd een keizerrijk. Na 1870 was het militaire en economische overwicht van het ene en ondeelbare Duitsland helder en voltooid. In Duitsland was men verheugd om een Napoleon te verslaan (Napoleon III namelijk), in Frankrijk was men teleurgesteld en rancuneus om de hegemonie op het Europese vasteland te verliezen aan het jonge Duitsland. De Frans-Duitse oorlog bewees dat Frankrijk niet meer de lakens uitdeelde in de internationale machtspolitiek. Wanhopig probeerden de Fransen later revanche te halen, maar een realistische analyse moest tot de conclusie leiden dat Frankrijk de internationale positie, die tot 1870 bestond, niet meer kon innemen.

Wesseling betoogt in de inleiding van zijn boek *Frankrijk in oorlog*, dat de Eerste Wereldoorlog het hoogtepunt vormde van de Frans-Duitse rivaliteit.⁶⁰³ De Frans-Duitse oorlog vormt de inleiding tot de Eerste Wereldoorlog, de Tweede Wereldoorlog is het grote naspel. Die drie oorlogen, zo ingrijpend aanwezig in de negentiende en twintigste eeuw, hebben in de kern het conflict tussen Duitsland en Frankrijk.⁶⁰⁴

5.1.2 Duitsland

In de nationalistische ontwikkeling van de Duitse staat is eenwording net zo'n streven als in Frankrijk. Juist door Napoleons ingrijpen werd Duitsland in het begin van de negentiende eeuw een lappendeken, een mozaïek van kleine staten, die tegen Frankrijk nauwelijks een vuist kon maken.⁶⁰⁵ Daarom probeerde men in Duitsland via culturele wegen een gevoel van één land te creëren. De figuur van Arminius (Hermann), een Romeinse soldaat, van Germaanse komaf, die zich keerde tegen de legers van Augustus in de persoon van stadhouder Publius Varus, en in het jaar 9 een overwinning boekte in de moerassen van het huidige Westfalen, stond bijvoorbeeld symbool voor de Duitse ziel.⁶⁰⁶ Naast de al eerder genoemde Boterman beschrijft historicus Thomas von der Dunk die nationale zielkunde in zijn studie *De lange schaduw der Germanen* uit 2016, waarvan een eerdere druk als ondertitel had: een *Duitse politieke zedenschets van tien eeuwen*. Hij benadrukt dat de ontstaansmythe van Hermann, die vocht tegen de Romeinen, zowel een heldhaftige onafhankelijkheid bevat als het negatieve 'gevecht

603 Ibid., 15. Osterhammel is het hiermee eens, en zegt dat het verwonderlijke van WOI is niet dat zij plaatsvond, maar dat zij zo laat, pas na 43 jaar uitbrak. Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 675.

604 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 16. Minder vaak een conflict tussen Frankrijk en Engeland.

605 Het woord Duitsland verwijst pas vanaf 1870 naar de eengeworden natiestaat, maar al eerder had dit woord betekenis, als cultuurnatiebegrip.

606 Thomas H. von der Dunk, *De lange schaduw der Germanen: een worsteling van tien eeuwen met het Duitse zelfbeeld* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 15.

tegen al het andere'. Er is, volgens Von der Dunk, een tweedeling in Europa. Die tweedeling heeft een lange geschiedenis en is gechargeerd. Er zijn Germaanse en Romaanse talen. Duitsers zijn een Germaans volk. Frankrijk is Romaans. Het Noorden van Europa is protestant, democratisch, sober, onkreukbaar. Aan de Zuidkant van de Alpen is men Rooms, autoritair, corrupt en uitbundig.⁶⁰⁷ Germania versus Romania: de barbaren waren vrij en de aan Rome onderworpenen waren beschaafd. De Duitse *Staatsnation* was lange tijd nog ver weg, maar de *Kulturnation* was een goede vervanger, ideologisch de basis voor het streven van een unifiserende politiek.⁶⁰⁸ De Duitse cultuur ontwikkelde, gedurende de negentiende eeuw, los van politiek en staat, maar zou gedurende de tijd steeds meer invloed uitoefenen op de ideeën over een nieuwe natie.⁶⁰⁹ Boterman evenals Von der Dunk beschrijven de genesis van de Duitse cultuurnatie als die van de wereld van burgerlijke conventies die de plaats inneemt van de hofcultuur, die culmineerde aan het Franse hof van Lodewijk XIV. In Duitsland, einde achttiende eeuw, werd door de nationalistische burgerij de adel gehegeld als francofiel, want men sprak in deze hoge kringen de Franse taal en men spiegelde zich aan Franse kunst en zeden.⁶¹⁰ Von der Dunk haalt een hekeldicht aan: *Want Duitsland schijnt te zijn betoverd, met prachtige kleding, in doen en laten, als de aap van Frankrijk*.⁶¹¹ Aan de Duitse hoven, vonden burgerlijke critici, werd gecapituleerd voor een Franse manier van besturen en machtsuitoefening, door het overnemen van de Franse cultuur.

Het moderne Duitsland ontstond in de Verlichting als een *civil society* voor de gegoede burgerij, door middel van de 'zwakke' institutie van de discussieclub, een mogelijkheid voor de gegoede burgerij om bij elkaar te komen en te filosoferen.⁶¹² Die discussies werden in het Duits gevoerd en gingen over Duitse onderwerpen. De oude adel moest worden vervangen door een *Geistesaristokratie*, een aristocratie van de geest beheerst door goed opgeleide burgerij, werkzaam of actief in de universiteiten, politieke pers, periodieken, geheime genootschappen en vrijmetselarij.⁶¹³ Hierdoor werd het mogelijk een discussie te voeren over de

.....

607 Ibid., 16. Nog steeds spelen deze dualiteiten een rol in de Europese politiek, denk aan de discussies rond de steungelden voor de Coronacrisis in 2020-21.

608 Boterman, *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden*, 30.

609 Hier kan men wel spreken van een Duitse cultuur, zonder de natiestaat Duitsland, omdat juist een streven naar eenheid het doel is.

610 Dit gebeurde elders ook, bijvoorbeeld aan het Russische hof.

611 Von der Dunk, *De lange schaduw der Germanen: een worsteling van tien eeuwen met het Duitse zelfbeeld*, 154. *Aber Deutschland scheint bezaubert, / Dass es mit der Kleiderpracht, / samt Denken, Tun und Schreiten / sich zu Frankreichs Affen macht*. De aap is hier een imitator, een na-aper.

612 'Zwak' is hier bedoeld als informeel, in een los verband. De term is van Boterman.

613 Boterman, *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden*, 29. Geheim betekent hier: niet openbaar.

idealen van een nieuw verenigd Duitsland. De aristocratie van de geest werd bevolkt door families en individuen, die zich onderscheidden als burgerlijke intellectuelen, zoals Goethe, Schiller en de gebroeders Von Humboldt.⁶¹⁴ Beter posteries en betere publicatiemogelijkheden maakten het mogelijk om een *Deutsche Gelehrtenrepublik* vorm te geven.⁶¹⁵ De traditie van de opleiding (in brede zin) en de cultuur, die van *Bildung* en *Kultur* zou zich ver uitstrekken in de tijd.⁶¹⁶

Niet alleen de Franse Revolutie van 1789, maar ook andere revoluties hadden hun weerslag in Europa, ook in de Duitse gebieden. In 1830, wakker geschud door de staatsgreep van Louis-Philippe van het huis Orléans in Frankrijk, wrong België zich los van de Nederlanden. Polen revolteerde tegen Rusland, maar die onafhankelijkheidsstrijd mislukte. Er ontstond onrust in Saksen/Braunschweig en Kurhessen. In Pruisen werden studentenorganisaties, broeinesten van onrust en discussie, draconisch gestraft, met 39 van hun leiders ter dood veroordeeld.⁶¹⁷ Het gevolg in Duitsland was een *hausse* aan politieke bijeenkomsten en manifestaties, die een climax vonden in de bijeenkomst bij het Hambachkasteel, in 1832. Daar kwamen 20.000-30.000 mensen bijeen, die een politieke agenda van meer democratisering en persvrijheid hoorbaar toejuichten. In het revolutiejaar 1848, weer in heel Europa voelbaar en een direct gevolg van de slechte economie in de jaren veertig, verzamelde zich de intellectuele elite van Duitsland in Frankfurt am Main in de Paulskirche, om een parlement op te richten en de toekomst van een verenigd Duitsland te bespreken.⁶¹⁸ Op dat moment was in Frankrijk weer de vlam in de pan geslagen, met grote gevolgen voor Duitsland. Het parlement, dat zich als een soort filosofenkoningen met gefronste wenkbrauwen over de Duitse natiestaat bogen, richtte zich op de vraag: een rijksgrondwet, is dat mogelijk? En hoe groot is eigenlijk het grondgebied, waar de nieuwe staatsvorm moet worden ingevoerd? Is de taal allesbindend, dan moeten ook Pruisen, Oostenrijk en Sudetenduitsland toegevoegd aan een Groot-Duitsland, terwijl een andere factie zich meer achter een kleinere territoriumambitie schaarde. De macht van Pruisen en Oostenrijk zou anders te groot worden. Dit 'professorenparlement' mislukte en er ontstond geen eenwording.

Kort samengevat is de politieke geschiedenis van Duitsland gevuld met verhalen van groeistuipen en mislukkingen, van revoluties en onrust en van een onbereikbare culturele eenwording. Vaak werd Frankrijk, de belangrijkste mo-

.....
⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ Ibid., 29-30.

⁶¹⁷ Ibid., 103-104.

⁶¹⁸ Ibid., 102.

gendheid op het Europese vasteland, in Duitsland gezien als degene die het revolutionaire kruit aanstak. Men wenste zich door middel van *Bildung* en *Kultur* te verenigen, maar dat lukte steeds niet. Het is daarom niet verwonderlijk dat de autoritaire Pruisische Otto Graf von Bismarck in de jaren zestig maar één mogelijkheid zag om Duitsland te verenigen, namelijk door het negativisme van een gemeenschappelijke vijand, niet door het positivisme van de Duitse cultuur-natie. Die vijand moest Frankrijk zijn, omdat een verenigd Duitsland met het gewelddadig verslaan van Frankrijk de hegemonie in Europa over kon nemen. Om die Franse heerschappij te breken moest daarom een oorlog tegen Frankrijk worden gevoerd door een om politieke redenen verenigde groep Duitse vorstendommen, onder aanvoering van Pruisen, zonder tegenwicht van Oostenrijk. Zo geschiedde het in 1870 en op die manier ontbrandde de Frans-Duitse oorlog.

5.1.3 Een en ondeelbaar?

De hele geschiedenis van het ontstaan van Duitsland kenmerkt zich door een streven naar unificatie, het zoeken naar één identiteit in taal, geestesgesteldheid, cultuur en opleiding. Dat streven was er in Frankrijk ook. De Franse revolutie unificeerde het land onder een nieuwe administratieve organisatie. Welke machtswisseling zich ook voltrok, deze organisatie is steeds behouden gebleven. In Duitsland was het duidelijk dat zich onder de nationalistische laag van eenheid en unificatie het mozaïek van de verscheidenheid verschool. In Frankrijk was dit minder duidelijk aanwezig. De eerder genoemde studie van Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen* (1976), toont aan dat ook Frankrijk in de negentiende eeuw zeer verdeeld was.⁶¹⁹ Weber bespreekt, toegespitst op allerlei aspecten van het leven van alledag, de mentaliteit en gewoonten, de cultuur, van Franse plattelanders. Die is geheel anders dan men zou verwachten. Een voorbeeld: in 1863 sprak 25% van de Franse bevolking *geen* Frans en 50% van de kinderen sprak het Frans als *eerste vreemde taal*.⁶²⁰ Bewoners van de stad Parijs en van provinciesteden, waren bang en vervreemd van de plattelandsbewoners.⁶²¹ De mentale afstand tussen stad en platteland was extreem groot. Welvaart, beschaving, voedsel en geld waren in de stad uitbundig aanwezig, zij het niet gelijkelijk verdeeld over de sociale lagen. Op het platteland heerste slechts honger, armoede, ongeletterdheid, geweld, achterdocht en bijgeloof. Een gevoel van nationaliteit was er niet op dat platteland. De vraag: 'waar komt u vandaan,' werd niet beantwoord met: 'uit het land Frankrijk,' maar met de naam van het

619 Weber, *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*.

620 Ibid., hfdst. 6, 'A Wealth of Tongues'.

621 Ibid., 4.



Afb. 119. Frans Revanchisme verbeeld in propagandistische schilderkunst: Albert Bettannier (1851-1932), *La tâche noire*, 1887, o/d, coll. Deutsches Historisches Museum. De docent wijst de zwarte schandvlek aan op de kaart, Elzas-Lotharingen. Vanuit Frans perspectief was dit een door Duitsland onrechtmatig toegeëigend deel van het territorium, treurig resultaat van de Frans-Duitse oorlog. Let op de trommel, onder de uitgestrekte arm van de leraar en het wapenrek, rechts in het beeldvlak, waarmee de strijdbaarheid van de komende generatie wordt uitgedrukt. De ondervraagde leerling draagt het uniform van het schoolbataljon, een maatregel ingevoerd door de republikeinse regering in 1883. Schoolbataljons waren er om leerlingen militair te trainen, vandaar het geweerrek achterin de klas. De jongen vooraan in het wit draagt een onderscheiding, het *Légion d'Honneur*, als vooraankondiging van zijn toekomstig heldendom. De kaart achterin de klas is de ommuurde stad Parijs, herinnerend aan het beleg in 1870-71. De schaduw vooraan toont een traliepatroon met daarin het Lotharingse kruis.

geboortedorp. Vaak stonden de plattelanders vijandig tegenover die term Frankrijk, die meer iets moest zijn van de stad en dan vooral van de stad Parijs. In 1851 noteerde de econoom Adolphe Blanqui: er leven in dit land twee volkeren, die alleen zijn verbonden door de meest dwingende centralisering die men zich kan

voorstellen.⁶²² Hij doelde daarmee op de stad Parijs, waarin het ene volk woont, en het platteland, waar het andere volk zich bevindt. Op het platteland, zegt Blanqui, was barbarij de norm. Dat er ergens een kruiwagen wordt gebruikt was volgens hem even zeldzaam en een even grote technologische overwinning als de stoomlocomotief in een meer beschaafde omgeving.⁶²³ Welke gevolgen heeft de Franse Revolutie voor de plattelandsboeren gehad? Bijna geen. Het is een belangrijke doel van Webers boek dat hij de Revolutiemythologie van eenheid en emancipatie van de onderklasse, ontkracht. Een andere doelstelling is het aantonen van de grote afstand tussen de stad en het platteland, die bijna even ver is als Parijs ligt van Gabon. De koloniën hadden nog economische groeikracht, iets dat in de stad niet meer van het platteland werd verwacht.

De beide landen Frankrijk en Duitsland kampten dus met een weerbarstige werkelijkheid, waarbij moest worden geaccepteerd dat veeltaligheid en een ingewikkelde en mozaïek-achtige geografische, culturele en etnische aard van het land moest worden omgevormd tot een unie, zowel bestuurlijk en cultureel. Daartoe waren innerlijke mechanismen van belang, die werden vormgegeven in ontstaansmythen en verheerlijking van bepaalde helden (Herrmann-Arminius in Duitsland, Jeanne d'Arc in Frankrijk), en externe mechanismen, zoals het zich afzetten tegen de ander, tot aan demonisering toe. Het nationalisme speelde zich niet alleen op abstract niveau af, maar kwam bijvoorbeeld tot uiting in de kunsten en wetenschappen, in de industrie en in het dagelijks leven van mensen (afb. 119).

5.1.4 Fremiets nationalisme

Fremiet en zijn Gorille-F. speelden een rol in het kunstdebat in Duitsland in 1888. De internationale kunsttentoonstellingen zoals die in München en de Wereldtentoonstellingen zijn van belang in dat debat, omdat zij als een soort chauvinistische slagvelden dienst deden voor de nationale staten. Op deze internationale tentoonstellingen konden landen hun industriële voorsprong en hun artistieke finesse tonen aan de wereld. Aangezien Wereldtentoonstellingen niet op Duits grondgebied werden georganiseerd, is het van belang de Duitse internationale kunsttentoonstellingen te beschouwen, waarvan de belangrijkste zich in München afspeelden. Fremiet exposeerde op al deze tentoonstellingen. Een helder, persoonlijk politiek standpunt van de kunstenaar is echter niet makkelijk te destilleren uit de biografieën. De reden hiervoor is dat Fremiet behendig

.....

622 Ibid., 9. Weber vermeldt over Blanqui: "[...] who travelled a great deal through darkest France", in een soort koloniale taal.

623 Ibid.

heeft moeten manoeuvreren in het stekelige politieke landschap in Frankrijk en Europa. Daarnaast is de kunstenaar geen politicus, maar meestal een uitvoerder van een opdracht, zeker als dat gaat om monumenten. We moeten echter wel aannemen dat Fremiet trots was op zijn vaderland en na 1871 een conservatief. Zijn vrienden kunnen met gemak zeer conservatief worden genoemd en veel van zijn werk is sterk pro-rooms-katholiek van inhoud, in Frankrijk in die tijd synoniem aan royalisme en anti-socialisme.

Catherine Chevillot heeft enige woorden aan Fremiets nationalisme gewijd, waarbij ze vooral wijst op het chauvinisme van Jacques de Biez en van de rooms-katholieke criticus Jules Barbey d'Aureville.⁶²⁴ Later in zijn leven, in de jaren zeventig en tachtig, verkeerde Fremiet in conservatieve kringen. Hij had in 1875 al contact met de bekende politicus, revanchist en latere antisemiet, de militair Paul Déroulède.⁶²⁵ Déroulède wenste een snelle oorlog met Duitsland om revanche te nemen. Om dat politieke doel na te streven richtte hij in 1882 de Bond voor Patriotten op. In de in Chevillot gepubliceerde brieven rollen van de politiek ijzergeharnaste Déroulède slechts liefdevolle, zelfs sentimentele woorden in de richting van de kunstenaar van de tong.⁶²⁶

Wat later, vanaf 1886, zal generaal George Boulanger het revanchisme nog meer doen opvlammen, als hij de nieuwe minister van defensie wordt.⁶²⁷ De Boulangisten, die hun grootste momentum beleefden in de jaren 1888-89, riepen weer om wraak op Duitsland. Steeds vaker, nadat Frankrijk 'bijgekomen' is van de Frans-Duitse oorlog, klinkt in de jaren tachtig een sterke roep om een nieuwe oorlog. Ook de Duitse kanselier Bismarck verwachtte weer snel een oorlog. In het kielzog van de wil om revanche te nemen, werd het Franse nationalisme steeds sterker. Een andere vriend van Fremiet, Jacques de Biez, is hiervan een exponent. De Biez is een bekende en een biograaf van Fremiet, tevens is hij in Frankrijks politieke geschiedenis een bijzondere figuur. Hij is een van de bestuursleden en oprichters van de *Ligue Antisémitique de France*, een zeer invloedrijke antise-

624 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 44-49; 'Barbey d'Aureville, Jules-Amédée', Britannica Academic, geraadpleegd 21 december 2020, <https://edu.nl/rbqde>. Deze criticus verzucht over Fremiets Steentijdmens (*Homme de l'Age de Pierre*) (S139) dat deze afgebeelde oermens zo blij is dat hij de wolf heeft gedood, de wolf die zoveel van zijn schapen heeft doodgebeten, Oh! dat zouden wij ook met Pruisen moeten doen! Dit publiceert Barbey in 1886 over de oertijdman uit 1872: Jules-Amédée Barbey d'Aureville, *Les oeuvres et les hommes: Sensations d'art* (Geneve: Slatkine Reprints 1968, 1886), 217. Fremiet heeft dit beeld echter gemaakt als reconstructie van een prehistorische mens. Fremiets nationalisme komt ook ter sprake in Boime, *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*, hfdst. derde Republiek.

625 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 189 (brief A8); 'Déroulède, Paul', Britannica Academic, geraadpleegd 21 december 2020, <https://edu.nl/mukfr>.

626 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 190 (brief A9).

627 'Boulanger, Georges', Britannica Academic, geraadpleegd 21 december 2020, <https://edu.nl/9bqa3>.

mitische organisatie in Frankrijk aan het einde van de negentiende eeuw die, naar goed katholiek gebruik, eveneens rabiaat tegen de Vrijmetselarij was.⁶²⁸ De Biez was kunstcriticus en journalist. Hij was redactielid van de ooit door Léon Gambetta, een van de oprichters van de Derde Republiek, opgerichte krant *La République Française*. De Biez was ultraconservatief, streng rooms-katholiek en zeer anti-Joods, actief in de antisemitische bond en daarnaast een republikein. Het republicanisme is tegengesteld aan de wil van de conservatieve, Gallische katholieke kerk om een herinvoering van het koningschap. Het boegbeeld van de *Ligue* was Edouard Drumont, die verantwoordelijk was voor de directe beschuldiging van kapitein Dreyfus van spionage in de gelijknamige traumatische affaire, die Frankrijk politiek extreem polariseerde.⁶²⁹ Het antisemitisme, dat in Frankrijk pandemisch toenam in de negentiende eeuw, kwam in de affaire-Dreyfus tot een onbeheersbare eruptie. In het kantoor van De Biez, 900 meter van de Sacré-Coeur in Montmartre, 48 Rue Lepic, op de burelen van de *Ligue*, hing een grote poster van Jeanne d'Arc, want zij was het symbool voor de conservatieven voor het ideale Frankrijk, niet de revolutionaire Marianne.⁶³⁰

Voor Chevillot is de *Jeanne d'Arc* van Fremiet het voorbeeld van een nationalistisch beeld dat ontstond door praktische omstandigheden. Het beeld op de Place des Pyramides werd door de chauvinisten zoals De Biez gezien als een sculpturale mijlpaal in de politieke bewustwording van het Franse volk. Fremiet was echter begin jaren zeventig, toen hij werkte aan het beeld, niet politiek actief. Hij moest alleen overleven, meent Chevillot.⁶³¹ Zoals we in hoofdstuk 2 al zagen is deze visie gebaseerd op de opmerkingen van Lami, want Fremiet was rond 1871 al bezig met het beeldenprogramma voor de tuinen van het kasteel Neudeck, bezit van de ambassadeur van Duitsland, voor een patriot als De Biez ongetwijfeld een gotspe. Hij vermeldt het project in de oeuvrelijst, maar bespreekt het niet in zijn tekst.⁶³² Daarnaast maakte Fremiet de nu verloren gegane *Gorille die de Venus van Milo* ontvoert, een verbeelding van een monster dat

628 Wolfgang Benz e.a., red., *Handbuch des Antisemitismus Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart Band 5 Organisationen, Institutionen, Bewegungen*, vol. 5 (Berlin / Boston: De Gruyter Saur, 2012), 383 e.v. Over die Ligue en hun sentimenten veel informatie in een arrest tegen een van de stichters: H. Chevalier-Marescq, 'La Ligue Antisémitique', onder redactie van H. Chevalier-Marescq, *Revue des Grands Procès Contemporains* XVIII, nr. Année 1900 (1900): 478–86.

629 De zaak Dreyfus liep tussen 1894 en 1899 met een uitloop naar 1906, en ligt in Frankrijk nog steeds gevoelig.

630 Serandat de Belzim (François Bournand), *Juifs et antisémites en Europe: Portraits de Edouard Drumont, Jacques de Biez et du Docteur Stoecker* (Paris: Tolra, 1891), 60. Op p. 61 wordt in deze propagandapublicatie over de Ligue door De Biez uitgelegd dat de berg Montmartre is gewijd aan de Gallische apostel St. Denis, en dat het de meest Franse berg is. Over Marianne: Maurice Agulhon en Janet Lloyd, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France: 1789-1880* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

631 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 44.

632 de Biez, *E. Frémiet*, 281.



Afb. 120. Fremiet, Jeanne d'Arc, onthuld 1874, brons, verguld, Places des Pyramides Parijs. (Chevillot S243)

er vandoor gaat met een van de beroemdste beelden uit het Louvre. De *Jeanne d'Arc* (afb. 120) is aanbesteed door het toenmalige ministerie van cultuur, op advies van Fremiets vriend de schilder Jean-Léon Gérôme, na herhaaldelijk aandringen van Fremiet. In zijn biografie beschrijft De Biez het ontstaansproces van het beeld, alsof Fremiet tijdens de vlammen van de Commune, daags na de val van Sedan en Metz, zich uit woede en onvrede zette aan een Jeanne d'Arc.⁶³³

Die visie is zwaar overtrokken, want Fremiet wijdde zich eerst aan Neudeck (zie 2.2.3). Fremiet maakte mijns inziens de *Jeanne d'Arc* als opdracht voor

een ruitersstandbeeld, zoals hij zo vaak deed en nog zou gaan doen. Vaak worden Fremiets werken 'geladen' met politieke betekenis, maar de zaak Neudeck toont aan dat Fremiet, zeker kort na 1871, politiek rekkelijk in het leven stond. Het kan zijn dat hij een les heeft geleerd van zijn oom Rude, die partij koos voor de Bonapartes en perioden in zijn leven kende waarbij hij nauwelijks opdrachten kreeg, als een ander regime met een andere politieke kleur aan de macht kwam. In het politiek soms volatiele Frankrijk pakte een principiële houding niet altijd handig uit voor een beeldhouwer die vooral moet leven van monumenten en staatsopdrachten.

Monumenten zijn altijd voor de buitenruimte bedoeld, maar Fremiet verkocht, zoals veel beeldhouwers, in licentie kleinere sculpturen, voor privégebruik, als woningdecoratie. Het beeld *Credo* bijvoorbeeld is alleen bekend in kleine formaten (bijv. ca. 40 en ca. 20 cm. hoog, afb. 121).⁶³⁴ Het beeld toont een Frankische kruisvaarder in het Heilige Land, die de strijdkreet van deze *Milites Christi*, de soldaten

633 Ibid., 132–133; Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 44.

634 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S264.

van Christus, gekalligrafeerd op een banderol, in een dramatisch gebaar, in een op de gekruisigde Jezus gelijkende pose, aan ons ontvouwt. Zowel de *Jeanne d'Arc* als deze kruisvaarder hebben een sterk nationalistische, rooms-katholieke ideologische lading. In München 1888 werd deze sculptuur van Fremiet op de tentoonstelling getoond, maar geen criticus maakte er een woord aan vuil.

De Saint-Michel, aanwezig in het Musée d'Orsay en als spitsbekroning gemonteerd in 1897 op de neogotische toren op Mont-Saint-Michel in Bretagne, is een volgend voorbeeld van een door de Franse katholieken vereerde heilige, bijna zo belangrijk als Jeanne d'Arc (afb. 122). Nicholas Penny plaatst dit beeld als een Neo-

gotisch voorbeeld in Fremiets oeuvre.⁶³⁵ Omdat de iconografie zo middeleeuws aan- doet is dat niet verwonderlijk, maar de houding en de levendigheid van het beeld, inclusief de strijdvaardigheid is net zo goed in de Renaissance als in de Middeleeuwen te plaatsen. De Perseus van Cellini kan goed dienen als armatuur voor de heilige Michael (afb. 123). Penny concludeert hier mijns inziens wel gemakkelijk dat een katholieke sculptuur meteen iconografische en stilistische connectie heeft met de Gotiek. Een sterker voorbeeld is de Credo-sculptuur, want dat is statisch en in kruisvorm gecomponeerd. Dat getuigt van een sterker middeleeuws karakter dan de Michael. Beide beelden hebben een sterk nationalistische lading, want allebei willen ze een strijdvaardig, Frans, roomskatholiek conservatisme communiceren.

Als mens was Fremiet een conservatief omringd door conservatieven, maar als kunstenaar was hij rekkelijk. Een negatieve manier om dit te omschrijven



Afb. 121. Fremiet, *Credo*, Chevalier Croisé en Terre Sainte, 1885, terracotta, h. 44, coll. Musée d'Orsay (Chevillot S264).

635 Nicholas Penny, *The Wilkes Collection of Nineteenth-century French Sculpture* (London: Burlington Magazine Publications, 2019), 114–118.



Afb. 122. Fremiet, Saint-Michel Terrassant le Dragon, 1875-76, brons, Salon 1896 (gips), 1897 Mont-Saint-Michel in koper rond een ijzeren armatuur. 617x260x120, Dépôt de la Caisse nationale des monuments historiques, don de Mme G. Pasquier. (Chevillot S246-247)

interpretatiemogelijkheden, zoals we zagen in de vorige hoofdstukken. Dat neemt niet weg dat de makers van de Derde Münchense tentoonstelling in 1888 een kans zagen om met de Gorille-F. een kunst-politiek statement te maken.

zou de Pompier-theorie van Licht zijn (1.1.3), de hypocriet die zich afzijdig houdt van zijn eigen normen en waarden om elke opdracht te kunnen aanvaarden. In Fremiets geval had getrouwheid aan de eigen normen en waarden kunnen betekenen dat hij misschien meer sculpturen met conservatieve thema's uit het Roomse leven of met een politieke conservatieve lading zou hebben gemaakt. De koers van zijn oeuvre is uiteindelijk niet alleen langs de meridianen van het nationalisme uitgezet.

In de biografie van Fremiet is weinig te vinden dat bijdraagt aan een nationalistische lezing van zijn beelden, want de kunstenaar hield zijn persoonlijk leven op afstand van zijn kunst. Het is niet van primair belang om eventuele hypocrisie van de kunstenaar te toetsen aan de hand van zijn werk. De gorilla is een interessante sculptuur in het discours rond nationalisme, omdat het beeld politiek wordt geduid, maar het geeft uiteindelijk ruimte voor veel meer

Afb. 123. Foto van Cellini's Perseus en de Michael op elkaar geplaatst, waarbij het duidelijk is dat de houding van beide beelden zeer overeenkomt, evenals het motief dat het verslagen monster op het terras is afgebeeld.



5.2 DE DERDE INTERNATIONALE KUNSTTENTONSTELLING

5.2.1 Internationale tentoonstellingen als slagveld

Nationalisme en competitiedrift konden landen via oorlog en koloniale expansie tonen, maar men kon het eveneens op een vreedzame manier laten blijken, bijvoorbeeld door de organisatie van de Wereldtentoonstellingen, die voor die nationale trots een uiterst geschikt platform vormden. Onderzoekster Pamela Potter-Hennessey noemt ze het slagveld van de propagandistische sculptuur, de sculpturale uitwerking van de rivaliteit.⁶³⁶

De oorsprong van de Wereldtentoonstellingen ligt in de Franse en Engelse industriële tentoonstellingen. In 1761 organiseerde de Royal Society of Arts in London al een tentoonstelling van de toegepaste kunsten, manufactuur en commercie, niet te verwarren met de voor kunsthistorici meer bekende Royal Academy, die begon met kunsttentoonstellingen in 1768.⁶³⁷ Op die industriële tentoonstelling werden nieuwe uitvindingen getoond, bijvoorbeeld miniatuur-windmolens of een spinnewiel. Deze tentoonstelling was niet succesvol, hoewel de Royal Society of Arts sommige machines permanent ging opstellen. Er kwam een vernieuwde formule van deze expositie, voortgezet door de *Mechanics Institutes*.

In 1797 werd in het Revolutionaire Frankrijk een soortgelijk initiatief genomen. De Markies d'Avèze die deze tentoonstellingen begon te organiseren, wilde consumptie stimuleren.⁶³⁸ Alle tentoongestelde objecten waren te koop. De expositie werd een groot succes, waarop de Franse regering besloot jaarlijks een nationale tentoonstelling van Franse fabriekswaaren te organiseren, in een daartoe aangewezen gebouw. Zo ontstonden nationale tentoonstellingen, door de staat betaald, in een speciaal gebouw getoond, met één verschil met de eerste versie: de tentoongestelde producten waren niet te koop gedurende de show.⁶³⁹ De makers van de Franse tentoonstellingen waren vooral in concurrentie met de Engelsen. Politiek was dat eveneens het geval, want Napoleon vocht in de Middellandse zee tegen de marine van Lord Nelson. De nationale show kreeg daarmee een nationalistische ambitie en werd een chauvinistisch slagveld. Elf maal werd later nog een nationale tentoonstelling gemaakt en elke keer was het

636 Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles'.

637 Algemene informatie in 'World's fair', Britannica Academic, geraadpleegd 3 december 2020, <https://edu.nl/bchvy>. Voor Britannica is een belangrijke bron John E. Findling en Kimberly D. Pelle, red., *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions* (Jefferson (North Carolina) / London: McFarland, 2008). De informatie over 1761 uit Ibid., 5. Royal Academy: Ibid., 7.

638 Findling en Pelle, *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, 6.

639 Ibid.

een succes. Er was een groei in bezoek en hoeveelheid bedrijven die wilden tentoonstellen, met als hoogtepunt de tentoonstelling in 1849, toen zo'n 4500 bedrijven hun waren tentoonstelden.⁶⁴⁰ Ondertussen keken de Engelsen met enig dedain neer op wat zij Franse aandachtstrekkertij vonden. Zij hadden wel eigen tentoonstellingen van industrie, gemaakt door de Mechanics Institutes, maar die waren meer studieuze van aard en niet als verkooptentoonstellingen bedoeld. Deze Mechanics Institutes bestonden als opleidingsscholen voor arbeiders. Zij organiseerden tentoonstellingen met werkende modellen van machines of productieprocessen. De tentoonstellingen, ter lering en vermaak, waren reizend en toonden niet alleen machines, maar ook andere aantrekkelijke zaken, zoals Mr. Austin's *Happy Family*, een reizende menagerie waarin 200 dieren vredig met elkaar samenleefden. Andere voorbeelden zijn het bed van Richard III of het korset van Mary Queen of Scots. Deze shows waren in de jaren veertig een groot succes. De bezoekersaantallen liepen toen al, cumulatief, in de miljoenen. Engeland had overigens geen grote traditie in het maken van kunsttentoonstellingen in het openbaar, niet zoals Frankrijk met de Salons. In de Engelse industriële tentoonstellingen werd kunst niet getoond. Dat gebeurde apart in verkoopexposities, bijvoorbeeld voor veilingen.⁶⁴¹

In 1851 werd in Hyde Park in London de *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* georganiseerd, een samenvoeging van alle eerdere bestaande tentoonstellingsvormen: kunsttentoonstelling en industriële show. De Engelsen waren de Fransen dus voor in de internationale ambities. Deze expositie wordt gezien als de eerste grote Wereldtentoonstelling. Volgens historicus Jürgen Osterhammel was de tentoonstelling enorm succesvol, omdat het aanvoeren van expositie-objecten en het grote publieksbereik mogelijk was geworden door de spoorwegen, die net tot bloei kwam in de jaren voor 1851.⁶⁴² Ongeveer zes miljoen mensen bezochten de tentoonstelling van ca. 100.000 objecten en kunstwerken. Osterhammel wijst op de grote symbolische waarde van deze Wereldtentoonstelling en de tentoonstellingen die zouden volgen. In Crystal Palace zouden volgens sommigen 'Wereldvrede en Harmonie tussen de Volkeren' worden aangekondigd, anderen zagen de Engelse superioriteit in techniek en economie, weer anderen de triomf van het imperium over de chaos van de barbarij.⁶⁴³ Over het algemeen hadden Wereldtentoonstellingen een vredestichtende missie. Gedurende de negentiende eeuw werden de tentoonstellingen echter steeds competitiever ingericht.

640 Ibid.

641 Voor een goed doel of tijdens de kijkdagen in een veiling. Veilingbezoekers wilden niet altijd wat kopen, maar kwamen kijken naar de kunstwerken. Ibid., 7.

642 Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 41.

643 Ibid.

Het grote succes van London 1851 smaakte naar meer. Het doel van deze en elke volgende Wereldtentoonstelling was een veelomvattend beeld te geven van nieuwe technologische ontwikkelingen en kunst, met vaak een bepaalde politieke subtext. In 1876 in Philadelphia, bijvoorbeeld, presenteerde de Verenigde Staten haar industriële ambities en mogelijkheden aan de wereld.⁶⁴⁴ Omdat de Wereldtentoonstellingen vooral in Europa en in de Verenigde Staten werden georganiseerd, vaak in Frankrijk en Engeland, nooit in Duitsland, construeerden en bevestigden deze exposities de superioriteit van het Atlantische Westen in de wereld.⁶⁴⁵ Er werd geen contradictie gezien in het tentoonstellen van oude-re kunst of exotische artefacten uit de koloniën: soms was deze koloniale waar juist modern, anders werden de koloniale artefacten of zelfs tentoongestelde volkeren gezien als een contrast met de moderniteit van het Westen.⁶⁴⁶ Dit alles bevestigde dus alleen maar de boodschap van de superioriteit van het Westen. Overigens waren de Wereldtentoonstellingen in 1889 in Parijs (Eiffeltoren, 32 miljoen bezoekers), de World Columbian Exhibition in Chicago in 1893 (27 miljoen bezoekers) en Parijs 1900 (48 miljoen bezoekers) door hun hoge bezoekersaantallen het meest belangrijk en succesvol.

Opvallend is dat Duitsland een ondergeschikte rol speelt in de organisatie-arena van de Wereldtentoonstellingen. Dat wil niet zeggen dat de Duitsers afwezig waren met kunst of industriële tentoonstellingen, maar zij hebben gedurende de negentiende eeuw zelf geen enkele Wereldtentoonstelling georganiseerd. Zelfs in het geografisch grotere Duitse *taal*gebied is er maar één te vinden: die van Wenen in 1873, vlak na de Frans-Duitse oorlog. Oostenrijk, eerder onderwerp van discussie over de vorming van een Duits rijk, werd uiteindelijk niet opgenomen in dat nieuwe Duitsland en vormde de nieuwe Dubbelmonarchie. Oostenrijk-Hongarije wilde in deze Wereldtentoonstelling de eigen identiteit als natiestaat bevestigen.

Potter-Hennessey beschreef in 1995 voor het eerst de rol van beeldhouwkunst op opeenvolgende Wereldtentoonstellingen, in Frankrijk en de Verenigde Staten in de negentiende eeuw.⁶⁴⁷ Wereldtentoonstellingen, steeds bedoeld als tentoonstellingen van de industriële vindingrijkheid van een land, werden gaandeweg belangrijke tentoonstellingsgelegenheden voor kunst. In het begin werden schilder- en beeldhouwkunst gezien als een bijproduct van industriële

644 Ibid., 42.

645 Er is in de literatuur geen antwoord te vinden op de vraag waarom Duitsland geen gastheer is voor Wereldtentoonstellingen in de negentiende eeuw.

646 Sadiya Qureshi, *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain* (University of Chicago Press, 2011).

647 Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles', 7.

ontwikkelingen, bijvoorbeeld die van verfproductie, bronsgieten of metaalbewerking. Een schilder kreeg dus een medaille voor het creatieve gebruik van zijn verf als materiaal. Later ontstonden zelfstandige, op kunst gerichte onderdelen van de gehele tentoonstelling. Een tweede rol van sculptuur was die van bewegwijzering, iconografische bakens, op het terrein van de Wereldtentoonstelling zelf. Tijdens de regering van Napoleon III werden Wereldtentoonstellingen in 1855 en in 1867 in Parijs georganiseerd.⁶⁴⁸ Die van 1855 was vooral gericht op industriële processen en machinerie. De kunsttentoonstelling moest de Franse eensgezindheid laten zien, wat als gevolg had dat van elke stijl of factie binnen de Franse kunstwereld iets werd getoond. Deze tentoonstelling was een groot bezoekerssucces, maar sloot af met een financieel verlies.

Dat wilde men in 1867 voorkomen, dus werd die Wereldtentoonstelling vooral betaald door de industrie, waardoor een botsing tussen kunst en industrie bijna onvermijdelijk was.⁶⁴⁹ In de centrale hal op het Champ-de-Mars was het bijna niet mogelijk om de kunst te bekijken, door het lawaai van het in groten getale toegestroomde publiek en de stampende machines. De kunst was in deze tentoonstelling vooral een kostenpost. Dat kwam vooral door de transportkosten van de relatief grote beelden die werden tentoongesteld. Omdat de tentoonstelling in Frankrijk plaatsvond, was de Wereldtentoonstelling 1867 vooral een *showcase* van Franse sculptuur. De Amerikaanse criticus William P. Blake noemde de tentoonstelling een slagveld, omdat er een echt competitieve geest heerste tussen de deelnemende landen.⁶⁵⁰

Na de Frans-Duitse oorlog in 1870-71 was de eerste in Parijs georganiseerde Wereldtentoonstelling de Exposition Universelle van 1878. Die had ten doel om de andere twee, die van 1855 en 1867, te overtreffen. De Exposition werd de eerste internationale reclamezuil voor de Derde Republiek, de Franse staat na 1871, dus deze tentoonstelling werd geheel betaald uit fondsen van de staat.⁶⁵¹ De animositeit tegen Duitsland was sterk voelbaar. Door de organisatie van deze Exposition wilde Frankrijk bevestigen dat zij weer bij de Europese grootmachten kon aanschuiven en dat de innerlijke troebelingen van de Commune waren opgelost. Parijs was weer in oude luister hersteld, Frankrijk was weer herrezen.⁶⁵² Duitsland werd in 1876 uitgenodigd om mee te doen aan deze tentoonstelling, maar Bismarck wees die uitnodiging af. De missie van het bevorderen van vrede van elke wereldtentoonstelling noodzaakte Duitsland op een onofficiële ma-

648 Ibid., 55.

649 Voor de Wereldtentoonstelling 1867 Ibid., 62-64.

650 Ibid., 66.

651 Ibid., 92-93.

652 Ibid., 93.



Afb. 124. Paul Cabet, 1871, 1872, marmer, h. 125 cm., coll. Musée D'Orsay.

nier mee te doen, waarbij ze de keuze van de internationale jury ontliet door te bedingen dat de schilder Anton von Werner de lijst van tentoongestelde werken mocht maken, waarbij de Fransen onderhandelden dat geen van die werken uitdrukkelijk mocht verwijzen naar de Frans-Duitse oorlog.⁶⁵³ Duitsland toonde maar 24 beelden, waarvan de Sabijnse Maagdenroef van Reinhold Begas opviel en door de Franse critici werd besproken als een beeld dat beïnvloed was door de Perseus en Andromeda van Pierre Puget, dus beïnvloed door Franse kunst.⁶⁵⁴ Er waren overigens wel Franse sculpturen die direct verwezen naar de Frans-Duitse oorlog, zoals het beeld van Paul Cabet getiteld 1871 (1872), een beeld van een treurende Mari-
anne (afb. 124).

Misschien was de Exposition Universelle van 1889 het meest Frans-nationalistisch van de werelddtentoonstellingen tot dan toe. Deze tentoonstelling stond in het teken van de honderdjarige herdenking van de Franse Revolutie, wat voor de Europese hoge adel en hofhoudingen de aanleiding was de tentoonstelling te boycotten.⁶⁵⁵ Ook was al in 1887 duidelijk dat Duitsland officiële mededinging of medewerking zou afwijzen. Weer zou tijdens deze tentoonstelling Duitsland meewerken als tentoonsteller op onofficiële basis, waarbij weer was bedongen dat Duitse kunst niet zou mogen verwijzen naar de Frans-Duitse oorlog. Frankrijk stelde 560 beelden tentoon, Duitsland 4. De Frans-Duitse relatie was in 1889 nog steeds slecht. Frankrijks buitenlandpolitiek was gericht op het terugkrijgen van Elzas-Lotharingen, waarop Bismarck steeds reageerde met een isolatiepolitiek, waarbij hij bondgenootschappen en banden aanging met allerlei andere Europese landen, om Frankrijk diplomatiek te isoleren. Overigens ontplooid Duitsland nog meer hegemonische ambities met het uitbouwen van de oorlogsvloot en het veroveren van koloniën.⁶⁵⁶ Dit beangstigde Frankrijk zeer. Het Franse re-

653 Ibid., 97–98.

654 Louis Gonse, red., *Exposition universelle de 1878: Les Beaux-arts et les arts décoratifs. Tome I* (Paris: Gazette des Beaux-arts, 1879), 57–61.

655 Voor deze paragraaf: Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles', 107–109.

656 Zie Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*. Kortere, makkelijk toegankelijke bron: Stiftung Deutsches Historisches Museum, 'Kaiserreich, Lebendiges Museum Online, geraadpleegd 13 december 2020, <https://edu.nl/t4x8h>.

vanchisme en nationalisme was duidelijk zichtbaar in de kunst. In 1889 werden vijf Jeanne d'Arcs getoond, zes bustes met de titel *Republiek*.⁶⁵⁷ Barrias was vertegenwoordigd met het beeld *De verdediging van Parijs* (1883); Mercié toonde de sculptuur *Quand-Même*, uit 1882, afbeeldende een Elzasser vrouw die het geweer overneemt van een vallende Franse soldaat om de strijd tegen Duitsland voort te zetten.⁶⁵⁸ In deze tentoonstellingscontext bracht Fremiet zijn Gorille-F. in in München 1888. Een nationalistische lezing van het beeld lag bijzonder voor de hand.

5.2.2 München 1887

De Derde Internationale Kunsttentoonstelling (*III. Internationale Kunstausstellung*), georganiseerd door het Münchener Künstlergenossenschaft in het Glaspalast is in haar dissertatie (1987) door Andrea Grösslein intensief onder de loep genomen.⁶⁵⁹ Deze paragraaf neemt haar werk als uitgangspunt. In München, de hoofdstad van Beieren, was al sinds de jaren 1840 een kunstenaarsvereniging actief, die ten doel had het maken van verkooptentoonstellingen om de economische positie van kunstenaars te verbeteren.⁶⁶⁰ Die commerciële infrastructuur, toen nog alleen verzorgd door tentoonstellingen gemaakt door de Münchense Akademie, werd ervaren als te klein. Een andere doelstelling van de nieuwe vereniging was het lenigen van de nood onder kunstenaars, wat er op wijst dat kunstenaars blijkaar in nood waren. Een reden wordt hiervoor niet gegeven. In 1854 werd in München een Algemene Duitse Industrietentoonstelling georganiseerd, waarvoor een tentoonstellingsgebouw werd ontworpen. Dat gebouw werd het Glaspalast genoemd, omdat de architectuur was gebaseerd op Crystal Palace (1851), het beroemde glazen Wereldtentoonstellingsgebouw ontworpen door kassenbouwer Joseph Paxton in London. Het Münchense Glaspalast werd opgetrokken in de Botanische tuinen en deed voortaan dienst als tentoonstellingsgebouw voor de kunsttentoonstellingen van het Münchense Künstlergenossenschaft (afb. 125).

.....

657 Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles', 113.

658 Ibid., 114.

659 Andrea Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, Miscellanea Bavarica Monacensia (München: Stadtarchiv München / Kommissionsverlag UNI-Druck, 1987).

660 Een samenvatting van Münchens geografische centrale rol in midden-Europa en de rol van de tentoonstellingen in het Glaspalast in Elizabeth Gilmore Holt, *The Expanding World of Art, 1874-1902: Universal Expositions and State-sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Haven, London: Yale University Press, 1988), hfdst. 1888: München (302-307). Op p. 303 beschrijft Holt de sensationele impact die de gorilla had, refererend aan Friedrich Pecht en het tijdschrift *Die Kunst für Alle*.



Afb. 125. Glaspalast, München, 1854.

In het kielzog van de al genoemde industrietentoonstelling werd een plan opgevat om een kunstitentoonstelling te organiseren, maar door omstandigheden, waaronder een cholera-epidemie, werd dat plan in 1854 een mislukking. Eén van de onderdelen van de kunstitentoonstelling was dat de toegangskaart ook een lot in een kunstloterij was, zodat na trekking iemand uit het bezoekende publiek een kunstwerk kon winnen. Dat werd een traditie die zich doorzette in de andere tentoonstellingen die door het Münchner Künstlergenossenschaft zouden worden gemaakt. Men organiseerde bij elke tentoonstelling een loterij waar men kunst kon winnen. De kunstwerken voor die loterijen werden aangekocht door de stad of op een andere manier gefinancierd. Dit was een bijzondere manier om kunstenaars te ondersteunen, naast natuurlijk dat werk werd verkocht op de tentoonstellingen zelf.

Ondertussen waren in andere Duitse steden soortgelijke kunstenaarsinitiatieven zoals het Münchense ontstaan, wat uitmondde in een conferentie in 1856 in Bingen am Rhein, waarbij vertegenwoordigers van 21 steden discussieerden over de verheffing en de verbetering van de Duitse kunst. Dit geschiedde dus nog op

een moment dat 'Duitsland' alleen werd gebruikt als een cultuurbegrip, niet als aanduiding voor een natiestaat waarin de bestaande vorstendommen waren verenigd. De conferentie in Bingen toonde wel aan dat er een Duits gevoel ontstond, een wil om te verenigen. Daadwerkelijk werd dan ook een Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft gevormd, bestaande uit de 21 locale verenigingen, waarvan München de belangrijkste was. Het genootschap in München had de meeste leden en gedroeg zich het meest actief. De eerste Duitse Kunsttentoonstelling werd dan ook door de afdeling München georganiseerd, met een opening op 2 juli 1858. Dit was een tentoonstelling van 2000 exponaten, vooral schilderkunst. Naar aanleiding van dit project gaf de Münchense Akademie te kennen geen tentoonstellingen meer te maken, waardoor het Künstlergenossenschaft, ondersteund door een koninklijk decreet, de centrale organisatie werd voor het maken van tentoonstellingen van Duitse en Internationale nieuwe kunst. Pas in 1868 werd dit kunstenaarsgenootschap een rechtspersoon, maar dat is een meer formele mijlpaal.

Het is opvallend dat in de lijst van negentiende-eeuwse universele wereldtentoonstellingen Duitsland geen organiserende rol speelt. Dat wil niet zeggen dat er in Duitsland nooit grote conferenties of industriële of kunstgerelateerde tentoonstellingen werden georganiseerd. De Münchense kunsttentoonstellingen vulden een hiaat, in Beieren en in de Duitse gebieden in het algemeen, in het contact met buitenlandse kunst en kunstenaars. In 1863 werd de eerste internationale tentoonstelling georganiseerd, maar de kunsttentoonstelling in 1869 wordt gezien als de eerste echt succesvolle. De concurrentie met Frankrijk, de Salon in het Louvre en andere grote internationale tentoonstellingen was een belangrijke overweging om de Münchense projecten zo ambitieus mogelijk aan te pakken. De tentoonstellingen waren een plek om de nieren te proeven voor tentoonstellende kunstenaars en critici. Een jury probeerde door hun keuze een officiële smaak te bevestigen. De kunsttentoonstelling was een plek voor kunstenaars om hun virtuositeit te laten zien, om zich te presenteren op de afzetmarkt en om te zien hoe men werd geaccepteerd binnen de contouren van de officiële smaak. Kunstenaars werden geweigerd of gelauwerd door de jury, inclusief alle gebruikelijke daarmee samenhangende discussies. Samengevat: de kunsttentoonstellingen, net zoals de Salons in Parijs en de Wereldtentoonstellingen, waren geïnstitutionaliseerde machtsmachinerieën in een dynamische kunstwereld. De Duitse kunstwereld werd beheerst door de smaak die in Parijs werd ontwikkeld, waardoor gedurende de negentiende eeuw de noodzaak sterker werd om in Duitsland te zoeken naar een eigen *tone of voice*.⁶⁶¹

.....
 661 Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, 28. De argumenten voor deze bewering worden door Grösslein niet gegeven.

De internationale kunsttentoonstellingen waren net zo ambitieus als de landelijke, Duitse tentoonstellingen in het Glaspalast. Van 1 juni tot en met 28 oktober 1888 was de derde internationale tentoonstelling open met als thema de viering van honderd jaar kunstleven in München, waarbij men als eerste mijlpaal de Akademietentoonstelling in 1788 aanhield. Naast een tentoonstelling van 'levende meesters' werd dus ook een historisch overzicht, in een ander tentoonstellingsgebouw, getoond in 1888. Bruiklenen van particulieren en van institutionele collecties uit Berlijn, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Mainz en Darmstadt werden hiervoor aangevraagd, naast particuliere bruiklenen. Hier spreekt weer een culturele saamhorigheid uit. In de historische tentoonstelling waren 487 nummers te vinden, waaronder 87 sculpturen en architectuurmodellen.

In de internationale tentoonstelling werden per land zalen toegewezen, met een eigen jury per land, zodat men verzekerd zou zijn van een karakteristiek beeld van dat land. De tentoonstelling werd aanvankelijk gezien als een risico, maar na de uitdrukkelijke steun van Ludwig I en de regering van Beieren, die verbeteringen aan de expositie ruimten financierden en hulp aanboden voor transport en aankoop, werd het enthousiasme steeds groter. 'Holland' was de eerste inschrijver, met 75 schilders en 150 schilderijen, een substantiële toezegging voor de landtentoonstelling. Na dat schaap over de dam volgden de anderen. Alleen de Franse regering sribbelde tegen. Zij wilden op formele gronden niet meedoen. Een uitnodiging gericht aan de regering van een land moest door een andere regering worden gedaan, niet door een organiserend comité. Daarbij zag Frankrijk een gevaar voor de organisatie van hun eigen kunsttentoonstelling voor de wereldtentoonstelling van 1889. Pas na diplomatiek overleg en een lijfelijk bezoek van de organisatoren, de heren Papperitz en Paulus, die in april 1888 nog naar Parijs trokken om van kunstenaars hun toestemming te horen, én een toezegging dat kunstwerken die op de Salon hingen een maand later mochten worden ingezonden, én dat de transportwagens van Franse makelij zouden zijn, kon men akkoord gaan met deelname in München.⁶⁶² Die deelname had een niet-officieel karakter. De wrevel is duidelijk voelbaar.

5.2.3 Context van de Gorille-F.

De Gorille-F. was een van de inzendingen van de Fransen, het beeld dat op de Salon in 1887 zo succesvol was geweest.⁶⁶³ Het is aannemelijk dat de sculptuur

.....
⁶⁶² Georg Papperitz was een schilder, *Königlichen Hofrat* Adolf Paulus was kunsthandelaar en de secretaris van het Kunstgenossenschaft. -o-, 'Die Beteiligung französischer Künstler an der Münchener internationalen Kunstausstellung', *Allgemeine Zeitung*, 17 april 1888, 1.

⁶⁶³ In de documentatie in het Musée d'Orsay ontbreekt informatie over de tentoonstelling in München 1888.

aanvankelijk werd opgesteld in de Franse afdeling, geheel westelijk in het uitgestrekte tentoonstellingsgebouw. Dat weten we niet, want in de catalogus van de tentoonstelling staat geen gorillabeeld vermeld. De Münchense *Allgemeine Zeitung* volgde de organisatie van de kunsttentoonstelling overigens op de voet. Criticus Karl von Vincenti beschreef bijvoorbeeld zijn eerste bezoek aan de tentoonstelling en publiceerde dat op 2 juni 1888, een dag na opening.⁶⁶⁴ Hij beschrijft de grandeur van de tentoonstellingsruimten, inclusief het model voor het Monument voor Kaiser Wilhelm I van Bärwald, maar de Gorille-F. signaleert hij nog niet.⁶⁶⁵ Hij zegt wel dat er veel beelden te zien zijn als je de tentoonstelling betreedt. Dat klopt, als je de foto bekijkt die is gepubliceerd in het Duitse kunsttijdschrift *Die Kunst für Alle* (afb. 126).

Door de bronnen van onderzoeker Marek Zgorniak (2006), die de in 1888 schrijvende criticus S. Tomkowicz aanhaalt, is vast te stellen dat de Gorille-F. op enig moment was opgesteld in één van de centrale hallen van het Glaspalast.⁶⁶⁶ Dat het beeld centraal is opgesteld is te verwachten, want in 1888 werden maar twee beeldhouwers geëerd met een medaille “re klasse”, Fremiet en de Tjechische beeldhouwer



Afb. 126. Voorblad *Die Kunst für Alle*, 1 juli 1888 (nr. 19).

664 Karl von Vincenti, 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. I. Überblick', *Allgemeine Zeitung*, 2 juni 1888.

665 'Denkmal für Kaiser Wilhelm I: 1893: Robert Bärwald', geraadpleegd 26 november 2020, <https://edu.nl/pwvyv>. Voor Poznan (Posen), 1888 daar onthuld.

666 S. Tomkowicz, 'Jubileuszowa wystawa sztuki w Monachium', *Przegląd Polski* 90 (1888): 569. Ik kan de precieze publicatiedatum alleen vaststellen op het tweede kwartaal 1888. Hierin valt de maand juni, wat impliceert dat de Gorille-F. al eerder (dan oktober) in de ingang is geplaatst.



Afb. 127. Rudolf Siemering, Siegesmonument te Leipzig, geheel links in de schaduw het ruiterstandbeeld van Von Moltke, frontaal in de voet van het beeld afgebeeld Keizer Wilhelm I. De vrouwenfiguur stelt Germania voor. Het monument werd op 18 augustus 1888, dus tijdens de tentoonstelling in München onthuld in het bijzijn van Hellmuth von Moltke en de koning van Saksen, Albert.

Josef Myslbek. Ter vergelijking: 18 schilders en 1 graficus werden geëerd.⁶⁶⁷ Von Vincenti publiceerde op 14 oktober 1888 het slot van zijn feuilleton-kritiek, waarin hij de Gorille-F. als prijswinnaar van de medaille 1e klasse bespreekt.⁶⁶⁸ Hij bespreekt echter niet de daadwerkelijke plek van de Gorille-F. in de tentoonstelling.⁶⁶⁹

667 F. Chudoba, 'Josef Václav Myslbek', *The Slavonic Review* 1, nr. 3 (1923): 632–36. Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, 286. Grösslein suggereert dat medailles werden uitgereikt aan kunstenaars voor hun tentoongestelde werk, niet aan één beeld: Fremiet had 3 kleinere beelden op de tentoonstelling, en de gorilla. De critici verwoorden allemaal dat het een schande is dat de Gorille-F. een medaille krijgt, wat suggereert dat een onderscheiding aan één sculptuur werd gekoppeld. Myslbek kon ik niet terugvinden in mijn exemplaar van de catalogus.

668 Karl von Vincenti, 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. XII. Schluss', *Allgemeine Zeitung*, 14 oktober 1888. Lijst van winnaars 1888: Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, 286.

669 Zgórnjak, Kapera, en Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?' In noot 3 haalt Zgórnjak aan dat nr. 2847 in de catalogus van de derde internationale kunsttentoonstelling de gorilla van Fremiet is. Misschien heeft hij een latere druk gezien, want in de eerste druk van de catalogus is dit nummer niet aanwezig.



Afb. 128. Siemering werkend aan de Wilhelmfiguur.



Afb. 129. Rudolf Siemering (1835-1905), Ruitersandbeeld Hellmuth von Moltke, detail voor het Siegesdenkmal Leipzig, 1888.

Tomkowicz zegt terloops dat hij de gorilla gezien heeft in de buurt van “het beeld van Von Moltke”, waarmee de Pruisische generaal Hellmuth von Moltke is bedoeld, die als bevelhebber van de Duitse legers de Fransen versloeg in 1870-71.⁶⁷⁰ Zgorniak vermoedt dat het om het beeld van Rudolf Siemering ging. Dit was onderdeel van een monument ter gedachtenis aan de Frans-Duitse oorlog, een ruitersandbeeld van de generaal voor het *Siegesdenkmal* in Leipzig (afb. 127-129).⁶⁷¹

Tomkowicz signaleert het niet, maar Zgorniak suggereert dat de Gorille-F. (afb. 130) verplaatst moet zijn geweest naar zaal 1 van de tentoonstelling.⁶⁷² Dit alles betekent dat in één prominente ruimte, misschien de entreerimte of één van de eerste ruimten die men betrad, het beeld van Von Moltke naast de Gorille-F. te zien moet zijn geweest (zie afb. 131, plattegrond, 1 of *Vestibule*). Tomkowicz, in het tijdschrift *Przegląd Polski* (“Poolse recensies”):

.....

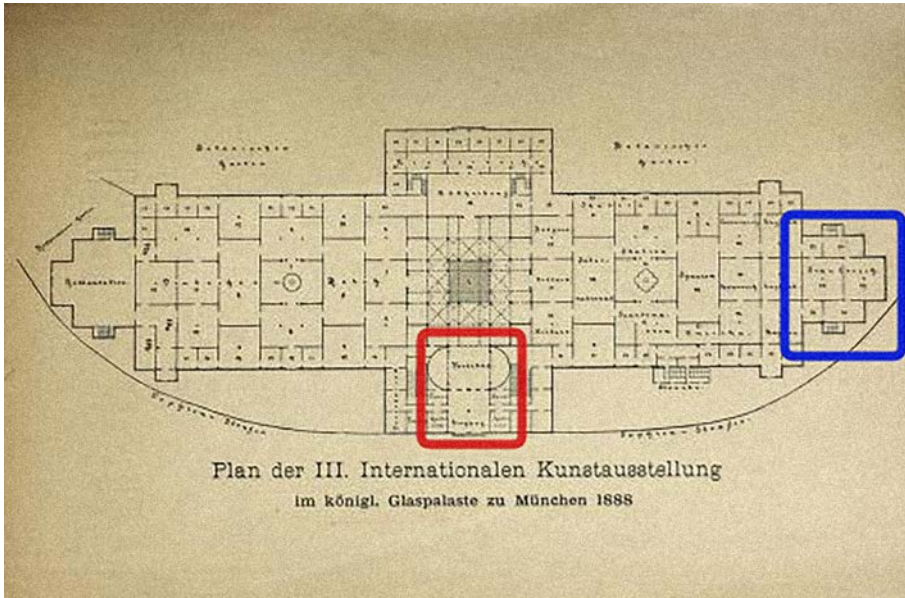
670 Tomkowicz, ‘Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium’. Met dank aan Jadwiga Pol-Tyskiewicz voor vertaling van de Poolse tekst. Er staat iets in de geest van: in dezelfde ruimte, als men zich draait, in de buurt van elkaar.

671 Het monument is door de communistische machthebbers in 1946 vernietigd, nadat het onbeschadigd door de Tweede Wereldoorlog was gekomen. André Loh-Kliesch, ‘Siegesdenkmal Leipzig’, geraadpleegd 26 november 2020, <https://edu.nl/yvhuk>.

672 In de catalogus van de tentoonstelling is *geen* Gorille opgenomen. Fremiet is in deze catalogus alleen vermeld met 2844, *Katze mit Jungen*, 2845, *Rennpferde* en 2846, *Credo. Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königlichen Glaspalast zu München 1888* (München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888), 175-176. Van zaal 61 naar zaal 1, of misschien zelfs later binnengebracht en meteen in zaal 1 geplaatst.



Afb. 130. Gorille-F. in de Wereldtentoonstelling Parijs, 1889, (foto Hippolyte Bayard).



Afb. 131. Plattegrond van de tentoonstelling te München. De centrale ruimten rood. Ruimten voor de Franse kunst uiterst rechts op de plattegrond in blauw.

In de buurt van Moltke staat een beeld van een totaal andere belevingswereld. De bezoeker krijgt een onaangename schok en elke keer als je het beeld ziet, word je geconfronteerd met de enorme dramatische kracht en de uitstekende manier waarop het is gemaakt. Alleen een hedendaagse kunstenaar uit Frankrijk kan deze taak zo goed uitvoeren.[...] ⁶⁷³

Tomkowicz signaleert hier de Gorille-F. in de buurt van het ruitersstandbeeld van Von Moltke. Bezoekers zouden beide beelden dus bij elkaar, naast elkaar kunnen vergelijken, daar ga ik van uit. Die nevenschikking, de Duitse beeldhouwkunst vertegenwoordigd met een standbeeld van de generaal Hellmuth von Moltke, de militair die de overwinning zeker stelde in de Frans-Duitse oorlog en de Franse beeldhouwkunst, vertegenwoordigd door de Gorille-F., is zeer betekenisvol voor een Duitse of Franse beschouwer uit die tijd. Siemerings beeld vertegenwoordigt voor de Duitsers de ideale, misschien wat saaie, maar zeker eervolle en ideologisch correcte beeldhouwkunst, die helden eert in een naturalistische stijl,

.....
⁶⁷³ Tomkowicz, 'Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium'. Vertaling van de tekst, met dank aan Jadwiga Pol-Tyszkiewicz.

die, zoals het goede propaganda betaamt, weergeeft waar de nieuwe Duitse staat naar zou moeten streven. Fremiets Gorillabeeld is jaloersmakend virtuoos, maar vertegenwoordigt voor Duitsers een wereld die bestaat uit angst voor buitenlanders, bestialiteit en geaberreerde seksualiteit, moreel verwerpelijke fantasieën die niet horen bij de nieuwe Duitse natie.

Dat de gorilla niet in de catalogus staat vermeld is vreemd. Wel is het mogelijk dat de Gorille-F., later is gearriveerd op de tentoonstelling, omdat de Franse autoriteiten vrijheden hadden bedongen, bijvoorbeeld dat beelden die nog in de Salon stonden later mochten worden toegevoegd, een verklaring voor het ontbreken van het beeld in de catalogus. Criticus Pecht, die zijn recensie van de beeldhouwkunst publiceert in oktober 1888, zegt dat de Gorille-F. in de Vestibule staat. Nu is het mogelijk te concluderen dat Von Moltke hier ook stond, een tweede bevestiging dat zij gezamenlijk, in juxtapositie werden getoond.

Waarom zouden de organisatoren zulke ongelijksoortige sculpturen bij elkaar hebben gezet, bij de entree van het gebouw, anders dan te willen laten zien dat die beelden zulke tegengestelde waarden vertegenwoordigen? Mijn hypothese is dat de plaatsing van deze twee beelden een bepaalde 'didactische' of nationalistisch-esthetische boodschap draagt. Het nieuwe land Duitsland moest zich houden bij de beeldhouwkunst zoals die van Siemering. Het Franse beeld van de Gorille-F. is onwenselijk als Duits 'model' voor de sculptuur. Het is moreel verwerpelijk, wel goed gemaakt als ambachtelijk object, maar de ambachtelijkheid mag het eindoordeel niet beïnvloeden. De Duitse beeldhouwkunst moet de kant op van Siemering en niet van Fremiet.

5.2.4 Kritiek op de Gorille-F.

In verschillende Duitse periodieken werd de Gorille-F. besproken. Het is van belang om daar kort op in te gaan, omdat dan zichtbaar wordt welke uitspraken de critici doen over de betekenis van de Gorille-F. voor de Duitse kunst in het algemeen. Kunst werd als een nationale zaak gezien.

In het tijdschrift *Der Kunstwart*, in 1887 opgericht door hoofdredacteur Ferdinand Avenarius, wordt de Gorille-F. kort besproken. Dit tijdschrift wilde de lezer breed informeren over de kunsten, beeldende kunst, literatuur en muziek, alles wat een ontwikkeld (*gebildeter*) mens nodig zou moeten hebben.⁶⁷⁴ De ontwikkeling van het volk was dus een hoofddoelstelling. Een ander doel van *Der Kunstwart* was te onderzoeken welke rol kunst moest hebben in de samenleving. De verhouding

.....
 674 De feitelijke informatie komt (geheel) uit Peter Gossens, 'Der Kunstwart (Kulturzeitschrift 1887-1932)', in *Handbuch der Antisemitismus Band 7 Literatur, Film, Theater und Kunst*, onder redactie van Wolfgang Benz (Berlin/München/Boston: De Gruyter Saur, 2017), 271-73.



Afb. 132. Ferdinand Keller, Apotheose van Wilhelm I, 1888, o/d, 500x700 cm., Nationale musea Berlijn.

van de kunst tot het individu, de maatschappij en de staat was van belang om te begrijpen, en een 'esthetiek van fantasie' werd door de redactie meer gewaardeerd dan een 'esthetiek van het verstand'. Dit zou in het voordeel kunnen werken voor de Gorille-F. De hoofdredacteur haalt het beeld aan in zijn recensie van de schilderkunst op de 3e internationale Münchense tentoonstelling.⁶⁷⁵ Zijn onderwerp is het schilderij van de *Apotheose*, de tenhemelopneming van keizer Wilhelm I, die onlangs was overleden (afb. 132).⁶⁷⁶ Strikt genomen toont het schilderij de keizer die na de Frans-Duitse oorlog terugkeert in Berlijn, in triomf, bij de Brandenburger Tor. Dit schilderij werd met een tweede prijs geëerd, maar de schilder Ferdinand Keller was hierdoor beledigd. Avenarius betoogt vervolgens dat hij het niet altijd met de jury eens is en haalt hiervoor het beeld van Fremiet aan, waarvan hij samen-

675 Ferdinand [A]venarius, 'Die Malerei auf der Münchner Ausstellung (III)', *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 2, nr. 2 (1888): 23.

676 Men noemde 1888 later het driekeizerjaar, omdat in dit jaar Wilhelm I overleed (9 maart), zijn zoon Frederik III snel daarna (aan keelkanker op 15 juni), waarna Wilhelm II het roer overnam, resulterend in drie regerende keizers in één jaar.



— Herausgegeben von Friedrich Pecht —

„Die Kunst für Alle“ erscheint im halbjährlichen Heft von 2 Bogen mit illustrierten Texten und 4 Bilderbeilagen in München gedruckt. Abonnementspreis im Vorauszahl oder durch die Post (Postgebührenzusatz 20 Pf.) 3 Mark 40 Pf. für das Halbjahr 10 Heft; halbes Jahr 17 Pf. — Einzelhefte (mit Post 20 Pf.) 10 Pf. (für die Abnahme von 10 Heften 1 Mark 10 Pf.). Im größeren Format über Verlag G. Koenig.

Die Münchener Ausstellungen von 1888 Von Friedrich Pecht

Die Bildhanerei



Der Gorilla. Von C. Griesz
Münchener Jubiläum-Bildhauerei
(Gipsmodell wie bei unserer geliebten Akademie)

Die Kunst für Alle IV

Unstreitig steht viel, daß die Bildhanerei die letzte glänzende Rolle spielte auf unserer Kunstszene, als sie der glücklichen malenden Schwester zu teil geworden. Unsere Zeit hat offenbar weniger Verständnis für die Sprache der Formen als für die der Farben. Rühmend ist darum die Plastik im Grunde jetzt nur noch in Italien. So stehen denn auch die britisch hundert Figuren und Köpfe in dem Besitztum und den unzähligen Gemälden wie Ergänzungen der Architektur herum, sitzen und stehen bleibe, scheinen aber außer diesem dekorativen sonst weiter keinen Zweck zu haben. Rühmend mit Ausnahme der eben so sehr als gelegentlich auch guten Köpfe. Und doch thäte etwas mehr Formenadel unter, allem Großen und Erhabenen so geistig in der Kunst stehenden Kunst, die selbst in Christus nur den Vorläufer, aber nicht den erwählten Charakter sieht, so wohl! Dem ginge darum nicht das Herz auf, wenn er einmal auf eine wahrheit gelungene Idealfigur stößt, die ihm den ganzen Adel verkörpert, dessen die Menschheit fähig ist, während und die neue Malerei nachträgt als Götter und Götzen aufzusagen möchte. Aber wenn sie nun schon einmal schuldig wird, ob man, wie es immerhin Offenbach in der Musik that, diese Menschheit nicht immer noch ein wenig gemüthlicher darstellen könne, warum verfaßt sie es denn nicht einmal mit dem Dämon und Ebelen? Wenn auch nur zur wichtigsten Wappenstein mit den Hirschen der Quaschste und Kächinnen? — Es ist nicht trübsal, daß

gevat zegt dat hij het volstrekt niet eens is met de jury om dit monstrum goud te geven, maar met een tweede prijs voor Keller is hij het eens. Het schilderij van Keller ontbreekt het aan intellectuele kracht, wat wordt afgedekt met de patriottische jas waarin hij zijn kunst hult. Dat propaganda en het patriotisme het gebrek aan kunstzinnigheid verhuult bij veel kunstenaars, is volgens Avenarius een algemeen probleem in de Duitse kunst. Een ander probleem is de ongekende theatraliteit en overdaad. Een edel portret van de keizer, waarin wij zijn nobele ziel aflezen, is een veel betere apotheose van de overleden keizer dan deze fantasie, die een theatrale werkelijkheid toont die niet strookt met de

Afb. 133. Voorblad Die Kunst für Alle,
1 oktober 1888 (nr. 19).

eenvoud van de keizerlijke ziel. Concluderend is de criticus dus ontstemd over het patriotisme, dat een gebrek aan kunstzinnigheid onderdrukt,

of dat wordt overschreeuwd door een onbetamelijke overdaad. Interpolerend is zijn slechte humeur over de hoge waardering voor de Gorille-F. dus niet verwonderlijk, omdat de criteria van theatraliteit en patriotisme op dezelfde manier zouden kunnen worden toegepast op deze gorillasculptuur.

Het kunsttijdschrift *Die Kunst für Alle* was gevestigd in München en had om die reden alleen al belangstelling in de tentoonstellingen die er werden georganiseerd. Kunsthistoricus Beth Irwin Lewis, die een studie heeft geschreven over dit tijdschrift, begint haar besprekingen ook met die vergelijking van de *Apotheose van Wilhelm I* met de Gorille-F.⁶⁷⁷ Zij heeft de kritiek van Widmann zeker gezien, maar voor haar studie was een intensieve analyse van de tekst niet

677 Beth Irwin Lewis, *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late nineteenth-century Germany* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 2003).

relevant. Zij heeft geen antwoord op de vraag of de beide kunstwerken, de Gorille-F. en de Apotheose, in de buurt van elkaar zijn getoond.

In *Die Kunst für Alle* staat de Gorille-F. op de voorpagina van de aflevering van 1 oktober 1888 (afb. 133). Hoofdredacteur Friedrich Pecht vindt dat de beeldhouwkunst in het algemeen helaas niet op hetzelfde niveau staat als de schilderkunst. Er is geen sculpturaal genie vergelijkbaar met de *esprit* van de schilder Keller. Pas aan het einde van zijn bespreking komt Pecht uit bij de gorilla, die hij *Gorilla, der ein Negerweib geraubt hat* heeft getiteld.⁶⁷⁸ Hij vindt het een abject thema en vindt het ergerlijk dat elke bezoekende vrouw langs dit gruwelijke beeld moet lopen. Dit bevestigt eveneens dat de Gorille-F. prominent in de Vestibule is neergezet. Over het beeld zegt hij: de primate is volgens hem met bravoure verbeeld, de vrouw naar waarheid. Het is mijns inziens net andersom: als iets de gorilla's van Fremiet kenmerkt, is het het anatomische naturalisme van de primate en de relatieve onduidelijkheid van herkomst van de vrouwenfiguur. Blijkbaar, zegt hij, gebeurt dit soort dingen -de roof- echt in Afrika. Pecht verzucht vervolgens waarom Duitsland zijn oren toch naar het buitenland, dat wil zeggen, de Franse kunst, laat hangen. De oude culturele helden Goethe en Schiller hadden we moeten volgen, in de beeldende kunst Peter von Cornelius. Wat zou er gebeuren als we Goethe zouden inruilen voor Zola en Cornelius voor Fremiet? Die laatste vraag stelt Pecht retorisch, waarmee hij wil zeggen dat zich in de kunsten een ramp zou voltrekken.

De Münchense *Allgemeine Zeitung*, een dagblad van statuus, dat zich van oudsher bezighield met buitenlandse politiek en de kunsten, volgde de derde internationale tentoonstelling op de voet.⁶⁷⁹ Op het hoogtepunt, in de jaren zestig van de negentiende eeuw, bestond het lezersbestand uit Duitse en Oostenrijkse abonnees en lezers in Frankrijk, Engeland, Italië en zelfs de Verenigde Staten en de Levant, maar rond 1888 slonk het bereik al enigszins.⁶⁸⁰ Overigens schreef de al eerder genoemde Pecht bijdragen voor deze krant.⁶⁸¹ Over de gorilla schreef criticus Karl von Vincenti in de krant van 14 oktober 1888, dat hij het beeld vond getuigen van een roekeloos naturalisme.⁶⁸² Dat het beeld zo'n waardering in de vorm van een gouden medaille krijgt vindt Von Vincenti een teken van de tijd. De virtuositeit wordt hier voorgetrokken op de walgelijke thematiek, zegt hij. Bravoure, kracht en vaardigheid gaan voor op de morele waarde, de

678 Friedrich Pecht, 'Die Münchener Ausstellungen von 1888', *Die Kunst für Alle* 4, nr. 1 (1888): 5.

679 Uitgebreide informatie over de publicatie in Christian Padrutt, 'Allgemeine Zeitung (1798-1929)', in *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, onder redactie van Heinz-Dietrich Fischer (Berlin, Boston: De Gruyter, 1972), 131-44.

680 Ibid., 142.

681 Zoals bijvoorbeeld Friedrich Pecht, 'Die Gemälde-Galerie der königlichen Museen zu Berlin', *Allgemeine Zeitung*, 17 april 1888.

682 von Vincenti, 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. XII. Schluss'.

eerlijkheid van de naturalistische weergave leidt tot iets lelijks. Vanzelfsprekend vindt de criticus Fremiet een eminent vaardige kunstenaar. Er is een boeiende wildheid in het geheel. Het halfmenselijke van de gorilla heeft een interessante kant. De ‘waarheid om elke prijs’ te willen weergeven, zegt Von Vincenti, heeft een keerzijde, namelijk het overschrijden van grenzen. Men mag daar best voor waarschuwen, vindt hij. Kortom, de criticus zegt: Frankrijk heeft dit beeld ingestuurd, maar het beeld kan louter worden beoordeeld als een ambachtelijke zaak. Iedereen weet dat het ware doel van de beeldhouwkunst hoger is gelegen.

Over het algemeen wordt patriottisme en vaderlandsliefde door de critici gewaardeerd, behalve als het kunstzinnigheid maskeert. Die kunstzinnigheid vindt men wel degelijk aanwezig bij Fremiet; het beeld wordt wel gezien als interessant in zijn eerlijkheid, zijn toepassing van het ‘naar de natuur werken’. Het naturalisme van de Gorille-F. wordt gewaardeerd als een eerlijke manier van werken, maar tegelijkertijd wordt het thema van deze roof gezien als een afstotende thematiek. Als beeld is het virtuoos, moreel wordt voor de critici een uiterste grens van beschaving overschreden. Beeldhouwkunst is iets anders dan het maken van een beeld: kunst moet een hoger, edeler doel nastreven dan alleen weergeven wat zich voordoet, hoe schokkend of buiten de orde of buiten onze ervaring dit ook moge zijn. Opvallend is dat het naturalisme van het beeld de allegorische of metaforische betekenislaag van het beeld wegdrukt. Geen criticus interpreteert het beeld als een metafoor voor ‘het typische beest’ of het ‘beest in ons’ of ‘het beest dat onze vrouwen wil roven.’ Pecht zegt zelfs dat hij gelooft dat dit in Afrika gebeurt. Naturalisme en actualiteit gaan hier hand in hand.

De al eerder genoemde Tomkowicz, in het tijdschrift *Przegląd Polski* (“Poolse recensies”), is onaangenaam verrast door de gorilla. Ook hij herhaalt de bewoordingen: dramatische kracht, uitstekende manier van werken. Hij zegt:

[...] Onder kunstenaars gaat een verhaal dat in de Parijse Salon iemand voor het beeld stond te kijken. Een bankier herkende zichzelf, en hij herkende in het vrouwelijk naakt zijn eigen vrouw, die de voorhene geliefde van de kunstenaar was. Het was een wraak van de kunstenaar. Het heeft iets van de waarheid in zich. Iets van dat kwaadaardige zit in het naturalisme. Er zit kracht in. De gorilla is niet alleen een aap, maar de personificatie van bruto geweld. De beeldschone vrouw probeert sterk tegen te werken. Alles is zeer overtuigend weergegeven. De inhoudelijke betekenis is revolutionair: de beeldhouwkunst heeft zich ten taak genomen om op een ware grootte een menselijke gorilla weer te geven. We weten niet welke toekomst het heeft, maar de lelijkheid en het naturalisme is een

soort wachtwoord, een toegangssleutel voor het beeld. We zien dat die beide aspecten in meer landen voorkomen.⁶⁸³

Deze bron is al eerder aangehaald, omdat zij bewijst dat de gorilla en het ruitersstandbeeld naast elkaar stonden. We weten nu ook dat het beeld van Fremiet de versie is geweest van ca. 2 meter hoog, want Tomkowicz heeft het over “ware grootte”. Bijzonder interessant is Tomkowicz’ hervertelling van kernelementen van Widmanns kritiek, die Tomkowicz als waarheid aanneemt en voor zijn Poolse lezers kort herhaalt. Hij neemt de novella van Widmann aan als de realiteit, die Widmann juist wil vervangen door de emotionele waarheid.

5.3 WIDMANN, EEN NOVELLA

Om Widmanns kritiek, in de vorm van wat hij noemt een *Novelle*, te begrijpen zijn twee elementen onmisbaar. Het eerste aspect is, zoals zojuist beschreven, de rivaliteit tussen Frankrijk en Duitsland, die sinds de Frans-Duitse oorlog in 1870-71 tot een kookpunt kwam en daarna niet meer afkoelde. Toen Widmann het beeld zag in München, en besloot tot het schrijven van een kritiek, zouden die ressentimenten een grote rol in zijn tekst spelen. Het tweede aspect is de vorm waarin hij zijn tekst heeft gegoten, een bijzondere verschijningsvorm van beeldbeschrijving (ekphrasis). De manier waarop Widmann te werk gaat, kwam mij voor als een curiosum, omdat hij zo uitdrukkelijk fabuleert en de feiten zo nadrukkelijk naast zich neerlegt. Dit leidt in zijn tekst tot een literaire verklaring van het beeld die misschien gevoelsmatig kan passen bij het beeld, maar de feiten geheel naast zich neerlegt. Widmann neemt een grote vrijheid. Die vrijheid, zullen we zien, werd door Baudelaire en Gautier ook genomen. Zij vonden het zelfs aanbevelenswaardig om een kunstwerk zo weinig mogelijk te zien, een standpunt dat wij nu niet meteen kunnen begrijpen. Viktor Widmanns tekst *Der Gorilla*, gepubliceerd in het Duitse kunsttijdschrift *Die Kunst für Alle*, wil alleen op overdrachtelijke manier de gevoelswaarde van de sculptuur overbrengen. Niet iedereen had dit door. In de recensie van de Gorille-F. door de Poolse criticus Tomkowicz blijkt dat de plot van Widmanns verhaal al de ronde doet onder de bezoekers alsof het een echte gebeurtenis betreft (“Onder kunstenaars gaat een verhaal dat...”, zie 5.2.4). Al lezende in de tekst van Widmann behoeft het geen verdere toelichting dat hij zich te buiten gaat aan een fantasievolle duiding van de gorillasculptuur van Fremiet. Hij schrijft een soort opera of toneelstuk, een plot, inclusief dialogen en beschrijvingen van het toneelbeeld. De tekst noem ik daarom voor het gemak een

.....
 683 Tomkowicz, ‘Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium’. Vertaling van de tekst, met dank aan Jadwiga Pol-Tyszkiewicz.

libretto, omdat de theatraliteit zo voor de hand ligt. Dat Widmann de vrijheid neemt, is mogelijk omdat hij aansluit bij een negentiende-eeuwse opvatting van de beeldbeschrijving, de ekphrasis. Die opvatting zal eerst worden behandeld.

5.3.1 Het natuurlijke teken

Voor de verklaring van de grote vrijheid die negentiende-eeuwse critici nemen in de door hen gepubliceerde analyses, is het nodig om het begrip ekphrasis te begrijpen, de literaire beschrijving van een kunstwerk. In de negentiende eeuw is een verband tussen literatuur en beeldende kunst zeer voor de hand liggend.⁶⁸⁴ Sculptuurhistorica Anne Pingeot zegt dat literatuur de belangrijkste inspiratiebron voor kunst was. Ook het optrekken van monumenten voor literatoren, dichters en filosofen is volgens Pingeot zeer gebruikelijk en tekent hun belang.⁶⁸⁵ De relatie tussen een literaire tekst en een sculptuur is niet veel onderzocht. Toch is het een onderwerp dat het onderzoeken waard is, zeker als men zich realiseert dat het verband tussen schilderkunst en literatuur veel vaker onderwerp van onderzoek is geweest.⁶⁸⁶ De directe band tussen de twee kunstvormen, literatuur / poëzie en beeldhouwkunst, suggereert niet alleen sculpturen die op literaire voorbeelden zijn geïnspireerd, maar andersom, dat beelden onderwerp zijn van literaire tekst. De tekst van Widmann doet inderdaad iets soortgelijks: het beeld is onderdeel van een tekst, die de gevoelstemperatuur van het beeld wil overbrengen, precies het domein van de *ekphrasis*.

Terugkijkend is er al, sinds honderden jaren, een lange reeks van auteurs, die proberen een visueel kunstwerk op te roepen door woorden.⁶⁸⁷ Die techniek van het woordschilderen noemt men ekphrasis, oorspronkelijk een term uit de klassieke retorica. Murray Kriegers standaardwerk over dit onderwerp uit 1992 begint met deze definitie, met een daaronderliggende missie van de ekphrasis, namelijk een poëzie te maken die afhankelijk is van een andere kunstvorm, de schilderkunst bijvoorbeeld, of de sculptuur. Ekphrasis is een complex en zeer veelzijdig onderwerp.⁶⁸⁸ De term ontstond ooit, in Hellenistische tijden, als

684 Hans Körner, 'Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert', in *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, onder redactie van Gottfried Boehm en Helmut Pfotenhauer, Bild und Text (München: Wilhelm Fink, 1995), 397.

685 Anne Pingeot, 'Sculpture and Literature in Nineteenth-Century France', in *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, onder redactie van Keith Aspley, Elizabeth Cowling, en Peter Sharratt (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000), 37-48.

686 Peter Sharratt, 'Ut Sculptura Poesis', in *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, onder redactie van Keith Aspley, Elizabeth Cowling, en Peter Sharratt (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000), 1-16.

687 Een beroemd voorbeeld is de beschrijving van de Borghese Hermafrodiet, zie Zwijnenberg, 'Alles Geniessen und Fühlen'.

688 Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore Maryland USA: Johns Hopkins Univer-

een ‘verbale beschrijving van iets anders’, niet specifiek een kunstwerk.⁶⁸⁹ Het was een retorisch middel om de luisteraar even te laten pauzeren, door middel van een soms extravagant gedetailleerd, zeer levendige beschrijving van iets, niet noodzakelijk een kunstwerk, in de stroom van argumenten in een betoog. Dat moment werd vaak gebruikt om tekstueel een welbepaalde ruimte, van een object, een gebouw, of een landschap op een schilderij te verkennen, maar het bepaalde ook de ruimte in het betoog zelf. De sofist en redenaar Flavius Philostratus (ca. 170-247) beschreef in zijn *Eikones* naar eigen zeggen een schilderijtentoonstelling in Napels.⁶⁹⁰ Zijn beschrijvingen zijn wel mijlpalen in de geschiedenis van de ekphrasis. Bij Philostratus gaat het om de eerste, uitgebreide kunstwerkbeschrijvingen. Krieger onderzocht in zijn boek verschillende vormen van ekphrasis, waarbij hij een meer universele betekenis van de term hanteert. Hij noemt bijvoorbeeld woordschildering, waarbij het gehele spectrum van ruimtelijke en visuele wedijver in woorden in de definitie wordt besloten.⁶⁹¹ Hij preciseert bijvoorbeeld dat ekphrasis een literair kunstwerk kan zijn dat het ruimtelijk karakter van bijvoorbeeld een schilderij of een sculptuur probeert te vangen, waarbij woorden worden gedwongen een substantieve configuratie, verwijzend naar dingen of personen, aan te nemen. De woordkunstenaar doet een poging de woorden, die één voor één, in series van zinnen, tot ons komen, om te vormen tot een poëtisch object, dat hetzelfde doet als het visuele object, dat als het ware als één ruimtelijk semiotisch ding tot ons komt.⁶⁹²

Wat is de reden dat Baudelaire in zijn kritiek zo ronduit toeeft dat hij de Gorille-N. niet heeft gezien gedurende de Salon van 1859? Zo’n vaststelling is voor een hedendaagse lezer toch een diskwalificatie van de kunstcriticus? Waarom is een criticus als Widmann overtuigd van zijn eigen methode, als hij het beeld bespreekt in een totaal gefantaseerde theatersynopsis, radicaal gericht op de emoties en radicaal de feiten negerend?

Een beter begrip van de ideeën over ekphrasis in de negentiende eeuw geeft een antwoord op die vragen. Krieger vindt het opvallend dat in de negentiende eeuw een verschuiving in de woordschildering plaatsvindt, namelijk een verschuiving van een statisch ruimtebegrip naar een dynamische ruimte.⁶⁹³ Metaforen van organische groei, van ontwikkeling, van creatieve processen, van het imiteren

.....
sity Press, 2019).

689 Ibid., 6.

690 Flavius Philostratus en Peter Burgersdijk, *Schilderijen & Sofisten: kunst, ekphrasis en retorica in de klassieke oudheid* (Hilversum: Verloren, 2015). Experts twijfelen of die tentoonstelling er ooit was.

691 Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, 9.

692 Ibid.

693 Ibid., 198.

van creatieve krachten in de natuur ‘ontstaan’ in de negentiende eeuw.⁶⁹⁴ Dat betekent dat zij een groot deel van de poëtica zouden gaan uitmaken. De levenswetenschappen en biologie zijn onmiskenbaar aanwezig, evenals de koloniale wereld. Krieger bespreekt bijvoorbeeld een analyse van Shakespeare’s werk door Samuel Coleridge, waarbij Coleridge aanneemt dat niet allerlei wetmatigheden van buiten, maar Shakespeare’s veronderstelde processen in het innerlijk van hemzelf en van de tekst als het ware uitgroeien tot een tekst. Coleridge noemt dat proces “As a sort of African nature, rich in beautiful monsters”.⁶⁹⁵

Het voordeel van een gedicht dat op een organische, natuurlijke manier is gegroeid, is dat het zelf een ‘natuurlijk teken’ wordt. Het natuurlijke teken is voor Krieger het centrale probleem van zijn ekphrasische poëtica. De *natuurlijke* semiotiek, in de vorm van een illusoire tekst die zich voordoet als een vervanger voor het beschreven kunstwerk, maskeert juist het onvermogen van zo’n tekst om dat doel te bereiken. Krieger ondertitelt zijn hoofdtitel *Ekphrasis* daarom met *The Illusion of the Natural Sign*. Hoe kunnen woorden hun werk doen als vervanging van een visuele referent, terwijl ze alleen maar tekens zijn?⁶⁹⁶ Anders gezegd voor ons geval: hoe kunnen woorden een sculptuur *zijn*? De oplossing die Widmann zoekt, valt in het domein van de emoties die een toeschouwer ervaart bij het kunstwerk. Als je een gedicht leest over een kunstwerk, is het dan mogelijk om een vergelijkbare ervaring bij een lezer op te roepen, zoals een toeschouwer van een kunstwerk die heeft? Er bestaan wel manieren om de woorden zo in te zetten, zodat zij als het ware voor onze ogen tot beelden worden getransformeerd. Een manier om die illusie te creëren is volgens Krieger het theater.⁶⁹⁷ In een dramatische setting ontstaat een voelbare illusie, een illusie die een tekst in een boek ontbeert, zegt Krieger.⁶⁹⁸ Dit kan een reden zijn voor auteurs om een kritiek te schrijven alsof men naar een schouwtoneel kijkt. Widmann heeft de retorische kracht van de dramatische setting, die evocatief werkt op een lezer, inderdaad onderkend.

Om de volle kracht, die het onderwerp van de Gorille-F. op een toeschouwer kan hebben, te beschrijven, neemt Widmann stilzwijgend aan dat er een bepaalde afstand is van het publiek, de toeschouwer tot het beeld. Widmann wil die afstand verkleinen, hij wil het beeld invoelbaar maken, begrijpelijk maken, hij wil dat het publiek de emotie kan meevoelen. Daartoe maakt hij een tekst die die emoties oproept bij een lezer, niet een tekst die op meta-niveau beschrijft welke emoties al kijkend naar het kunstwerk samenhangen met het visuele object. Te-

694 Krieger zegt dat Aristoteles al de natuurmetafoor toepaste, Ibid., 200.

695 Ibid., 199.

696 Ibid., 2.

697 Bijvoorbeeld Ibid., 33. Krieger zegt het op meerdere plaatsen in zijn boek.

698 Ibid., 34.

gelijktijd vergroot hij de afstand naar het werkelijk bestaande kunstwerk. Widmann kijkt naar de sculptuur en voelt iets, bijvoorbeeld ‘bedreiging’, waarop hij het besluit neemt een verhaal te schrijven waarin die bedreiging voelbaar is. De opera-achtige manier waarop Widmann schrijft -overigens heeft biograaf Bartletts stijl ook sterke theatrale trekken, bijvoorbeeld door het toepassen van dialogen- verkleint niet alleen de afstand naar het publiek door een suggestie van een hoog gehalte van natuurlijkheid van de taaltekens. Het verkleint de afstand tot de emotie, omdat men zich in een toneelzaal kan wanen, of in een tentoonstelling, in een ruimte die behoort tot de wereld van de toeschouwer, niet de verre wereld der ‘Afrikaanse oerlandschappen’ van Gabon. Door grotere afstand te nemen tot het kunstwerk, verkleinen de critici de afstand tot hun tekst. De tekst wordt, als vervanger van het kunstwerk, naderbij gebracht. Dit is een complexe gedachte, die in de volgende paragraaf historisch en literair wordt onderbouwd.

5.3.2 Afstand

De afstand van de toeschouwer tot het kunstwerk is volgens kunstwetenschapper Hans Körner een belangrijk onderdeel van de negentiende-eeuwse visie op de kunstkritiek, zoals door Charles Baudelaire en Théophile Gautier verwoord.⁶⁹⁹ Dit idee van een bepaalde afstand van de beschouwer past naadloos op het begrip van ekphrasis van Krieger, die steeds spreekt over ruimte, ruimte in een betoog en de ruimtelijkheid van het te bespreken object ten opzichte van de serialiteit van de tekst.

Körner ziet een crisis ontstaan in de negentiende eeuw in de kunstkritiek. Net zoals Krieger ziet ook hij een verschuiving. Die verschuiving heeft te maken met de ervaringen met het kunstwerk, want een criticus zoals Baudelaire ziet als het object van de kunstkritiek niet het kunstwerk, maar de *ervaring* van het kunstwerk.⁷⁰⁰ Daartoe zet hij het kunstwerk zelf op een grote afstand, om meer ervaring van hemzelf toe te kunnen laten.

De voorgeschiedenis van deze opvatting loopt volgens Körner langs twee paden.⁷⁰¹ Het eerste pad is die van het aannemen van westerse auteurs van een uitheems, vreemd gezichtspunt. Westerse schrijvers begonnen in de achttiende eeuw teksten te schrijven in een nieuw genre, dat van een buitenstaander of een buitenlander die in Europa komt, Frankrijk, en dat land beschrijft vanuit zijn eigen gezichtspunt. Charles de Montesquieu's *Perzische Brieven* uit 1721 zijn daarvan een vroeg voorbeeld.⁷⁰² Het boek beschrijft Perzische reizigers die in Parijs verblij-

699 Körner, ‘Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert’.

700 Ibid., 397.

701 Ibid.

702 Montesquieu, *Perzische brieven* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2002). In het Frans: *Lettres Persanes*.

ven en de Franse conventies en evidenties bespreken alsof het vreemde en onbegrijpelijke zaken zijn. Het is een imaginair brievenboek, het ene personage schrijft aan het andere. Hier een voorbeeld: “Er wordt in Europa druk gegokt. Wie aan gokken doet, is iemand. [...] Onze heilige profeet schijnt vooral de bedoeling te hebben gehad om ons alles te ontzeggen wat ons denken zou kunnen vertroebelen. Hij heeft ons verboden wijn te drinken, want dat benevelt het verstand. Hij heeft ons uitdrukkelijk verboden aan kansspelen deel te nemen.”⁷⁰³ Montesquieu wilde zich met dit brievenboek kritisch uitlaten over Frankrijk, met als methode de blik van de vreemdeling, die een afstand schept en daardoor als vreemde kijkt naar zoiets als gokken, waarvan Montesquieu blijkbaar vindt dat het een maatschappelijk probleem in Frankrijk is, dat ter discussie moet worden gesteld. Körner noemt deze literatuur het genre van de ingebeelde vreemde.

De ingebeelde vreemde werd door criticus, dichter en romancier Théophile Gautier ingezet in zijn roman *Fortunio* (1837-8).⁷⁰⁴ Deze oosterse prins woont in een geheime wijk in Parijs, een oosters Eldorado dat is bekleed met Parijse gevels, zodat de bewoners in Parijs zich niet bewust zijn van het bestaan van deze enclave en de bewoners van Eldorado niet van Parijs. De enige die in- en uitloopt is de prins Fortunio zelf. Na een noodlottig liefdesavontuur besluit de schatrijke prins terug te keren, omdat het in Parijs wat hem betreft te ingewikkeld is om jezelf te vermaken. In de traditie van de *Lettres Persanes* schrijft hij een brief waarin hij aankondigt naar huis te reizen, maar niet nadat hij beschrijft wat voor liederlijke stad Parijs is en hoe verschillend Parijs is van de beschaafde cultuur in de oriënt.

Gautier was van mening dat een auteur een wereld moest herscheppen in het medium van de taal.⁷⁰⁵ Ruim opgevat is dit het streven naar een natuurlijk semiotisch teken. In zijn roman *Fortunio* kiest Gautier deze weg, maar ook in zijn kunstkritieken. Als Gautier een kunstwerk wil beschrijven, dan beschrijft hij zijn ervaring van dat kunstwerk. Hij transformeert kunstwerken tot gedichten, om die ervaring zo goed mogelijk te kunnen opwekken bij de lezer. Het is zijn oplossing op de al eerder gestelde vraag: hoe kunnen woorden een beeld zijn? Gautier ‘transporteert’ het kunstwerk naar het gedicht. Het gedicht was dus voor Gautier een ideale beeldbeschrijving: een kunstwerk brengt hem in de stemming voor een goed gedicht. Kunstwerken worden hiermee een soort sokkels waarop hij een gedicht plaatst.⁷⁰⁶ Beeld-stemmingen zijn niet te analyseren, niet cerebraal te begrijpen. Het is de bedoeling dat de criticus die stemming bij de lezer weer oproept. Kör-

703 Ibid., 138–139.

704 Théophile Gautier, *Fortunio* (Paris: Desassart, 1838).

705 Körner, ‘Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert’, 400.

706 Ibid.

ner wijst erop dat de media hiermee door elkaar kunnen lopen: de ervaring wordt synesthetisch, het fenomeen dat zintuiglijke indrukken door elkaar heenlopen: kleuren worden geroken, geluiden worden zichtbaar, een fenomeen dat Baudelaire intensief literair verkende in zijn dichtbundel *Les Fleurs du Mal*.⁷⁰⁷

Soms gaat het goed mis, omdat de criticus het kunstwerk niet heeft gezien en alleen nog maar met de taal aan de slag is gegaan. Zo beschrijft Gautier een keer een rij stallen, met trotse paarden, die op een schilderij te zien zouden zijn geweest, terwijl in het echt een papegaai te zien was.⁷⁰⁸ Hij verwarde blijkbaar de woorden *haras* (stoeterij) met *ara* (papegaaiensoort): het schilderij had Gautier nooit waargenomen. Zoiets soortgelijks geschiedde in Charles Baudelaire's kritiek op de Gorille-N. Zoals we al eerder zagen besprak hij het dier niet als een gorilla, maar als een orang-oetan. Nog frappanter: Baudelaire schaamt zich in zijn tekst niet om duidelijk te maken dat hij de sculptuur niet heeft gezien. Dat is ook niet erg, want het gaat om een primaat die een zwarte vrouw ontvoert, meer heb je niet nodig.

Baudelaire's *Salon van 1846* is een programmatische tekst, waarin hij uitlegt dat een amusante en poëtische kritiek het beste resultaat is.⁷⁰⁹ Een kritiek is geen mathematische, emotieloze analyse, maar een gedicht, een tekst die moet vermaken of ontroeren. Aan de fotograaf en spotprentenmaker Nadar schrijft Baudelaire een brief, waarin hij zijn methode uiteenzet.⁷¹⁰ Een mooi schilderij spiegelt de natuur van de kunstenaar, volgens Baudelaire. Vervolgens schrijft hij over een Salon, zonder die gezien te hebben. Hij werkte alleen met de rij titels uit de catalogus. Er moet door de criticus moeite worden gedaan om te voorspellen hoe een schilderij eruit ziet, maar verder is het een uitstekende methode die werkt, voegt hij er voor Nadar aan toe. In een latere brief zegt hij dat hij wel op de Salon van 1846 was, maar slechts één maal. Dat is van belang, want Baudelaire heeft wel enige herinnering aan de kunstwerken, juist op lange afstand. Voor Baudelaire, zegt Körner, is de objectloze beschrijving een echte methode. Bij de bespreking van de fresco's van Delacroix in de Saint-Sulpice is nog iets anders aan de hand.⁷¹¹ Baudelaire beschrijft de indruk, dat Delacroix deze fresco's zo grof heeft geschilderd, dat je er pas vanaf een afstand goed naar kunt kijken. Moet een schilderij op alle afstanden een goed resultaat opleveren? Delacroix was een Rubeniste, die zijn schilderijen niet tekende en inkleurde, maar opbouwde vanuit kleurvlekken en vlakken die op afstand samensmolten

707 Ibid.

708 Ibid., 402.

709 Charles Baudelaire en David Kelley, *Salon de 1846* (Oxford: Clarendon Press, 1975).

710 Körner, 'Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert', 403.

711 Ibid., 403–9.

tot een voorstelling.⁷¹² Baudelaire's enthousiasme voor Delacroix's werk in de Saint-Sulpice, beschreef hij als "bovennatuurlijke wellust", kijkend van grote afstand naar de fresco's. Critici van Delacroix beklagden zich dat zij, als ze een schilderij van zijn hand van dicht bij waarnamen, alleen maar klodders zagen. Delacroix vroeg hen daarom afstand te nemen. Een gepaste afstand zorgt voor een bepaalde duidelijkheid, een overzicht. Baudelaire beschrijft dat hij van een afstand kijkt naar de fresco's, maar hier komt weer een onmogelijkheid aan het licht: de gewenste afstand is in werkelijkheid niet te nemen in de kleine ruimte van de kapel. Baudelaire heeft dus weer gefraudeerd, want hij beschrijft een standpunt in de kerk dat hij onmogelijk in kon nemen. We moeten daarom aannemen, zegt Körner, dat Baudelaire's gepaste afstand een metafoor is voor een vervreemdende blik, een blik van ver weg.⁷¹³ Körner concludeert, dat Baudelaire zijn kunstwerken niet van dichtbij beschouwt, maar net zoals Gautier op afstand zet. Hij neemt een vreemdelingenstandpunt in. Hij probeert zich in te leven als een vreemde, een inwoner van Perzië of Eldorado, die van grote afstand kijkt naar een nieuwe wereld, door de schilder of beeldhouwer opgeroepen, gespiegeld misschien. De spiegel vertegenwoordigt voor Baudelaire niet een imitatie, maar een breking: de kunstenaar is namelijk de spiegel voor de wereld waarin hij leeft en werkt. Voor Baudelaire is hiermee de subjectiviteit, gevangen in een kunstzinnige tekst, een ultieme manier van een gevoelsgerichte kunstbeschouwing. Evenals Widmann is voor Baudelaire de ekphrasis geen beeld-beschrijving, maar een nieuw kunstwerk in tekst, die het 'beschreven' kunstwerk oproept bij de toeschouwer.

De ekphrasis van de afstand zet de deur open voor Widmann, die precies die doelstellingen van emotie opwekken, van het maken van een nieuw kunstwerk in zijn kritiek, van het van afstand beschouwen, wil realiseren. In zijn libretto is de imaginaire vreemdeling niet een manier om een nieuw gezichtspunt te verkennen, maar vertegenwoordigt die vreemdeling een ander waardensysteem, dat niet de moeite waard is om te begrijpen. Bij Widmann is een vreemdeling een barbaar, geen gecultiveerde oosterse prins. De afstand is nationalistisch geladen, de afstand die werkelijk bestaat tussen Duitsland en Frankrijk, niet tussen een imaginaire wereld en de te bekritisieren *issues*. De volgende paragraaf bevat een door mij bezorgde vertaling van de kritiek, met een verklarend notenapparaat. Dat is efficiënter dan een hervertelling. Conclusies volgen na deze bron.

.....
 712 Zoals Rubens zijn schilderwerk ook opbouwde uit kleur, niet vanuit een tekening zoals Poussin. Dit verwijst naar een discussie uit de zeventiende eeuw over wat een beter schilderij opleverde, de tekening van de Poussinisten of de kleurvlekken van de Rubenisten. Omdat Delacroix uitdrukkelijk niet uitgaat van een ingekleurde lijntekening wordt hij bij de Rubenisten ingedeeld.

713 Ibid., 410.

5.3.3 Der Gorilla. Eine Pariser Künstlergeschichte

J.V. Joseph Viktor Widmann, 'Der Gorilla. Eine Pariser Künstlergeschichte', *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, nr. 1 oktober (1888): 12–14.

Transcriptie

12

Der Gorilla.⁷¹⁴

Eine Pariser Künstlergeschichte. Von J.V. Widmann

Zu der Abbildung auf S. 1. *

Der Salon⁷¹⁵ -der Vorjährige- war eben eröffnet und, da es in der Gesellschaft "Chic" ist, an einem der ersten Tage ihn zu besuchen, wimmelten die weiten Säle von Neugierigen. Besonders dicht umlagert war eine in lebensgrossen Figuren ausgeführte plastische Gruppe, die in der Tat auch geeignet war, sowohl durch die Seltsamkeit des Gegenstandes, wie durch eine wunderbare Mischung des grauvollen mit dem verführerisch Schönen selbst auf Stumpfe Gemüter ein fesselnde Wirkung auszuüben.

Ein furchtbarer Affe, den Linken Arm mit einem mächtigen Schleuderstein⁷¹⁶ bewaffnet, den er alsobald gegen unsichtbare Verfolger schleudern wird, nach denen er aus-zublicken scheint, zeigte sich den Beschauern. Das schreckliche Tier von grimmigsten Ausdruck des zähneflitschenden Gesichts war dargestellt in dem Augenblicke,

Vertaling (DvB)

12

De Gorilla.

Een Parijse kunstenaarsgeschiedenis. Door J.V. Widmann

Bij de afbeelding op p.1.*

De Salon -van vorig jaar- was net open, en al in de eerste dagen, omdat dat chique is, wemelde het in de ruime zalen van de bezoekers. Bijzonder dicht omringd met mensen was een in levensgrote figuren uitgevoerde beeldengroep. Dat die zo druk werd bezocht is begrijpelijk vanwege de zeldzaamheid van het onderwerp en de wonderlijke menging van het gruwelijke met een verleidelijke schoonheid, waarop zelfs op het meest afgestompte gemoed nog een hypnotiserende aantrekkingskracht werd uitgeoefend.

Men zag een vreselijke aap, bewapend in de linkerhand met een machtige slingersteen, die hij meteen zou kunnen gooien naar zijn onzichtbare aanvallers die hij scheen aan te kijken. Het verschrikkelijke dier, met toornige blik en ontblote tanden, was afgebeeld op het ogenblik dat hij

714 De titel spreekt niet van de vrouw. De ondertitel plaatst het geheel in Parijs en spreekt van een kunstenaarsgeschiedenis.

P.1 is de voorzijde van die aflevering van *Die Kunst für Alle*.

715 Hier wordt de salon van 1887 bedoeld, waarin de Gorille-F. is gepresenteerd.

716 Een slingersteen, soms wordt deze steen ook geduid als vuistbijl.

wie es mit einer lebenden Beute⁷¹⁷, die sein rechter Arm fest omschlossen hielt, eben auf einen Fels gesprungen war, vielleicht vor dem Eingang der Höhle, wo es seine Wohnung haben mochte. Die Beute aber, die es dahin schleppte, war ein wunderbar schönes Weib von jugendlich blühenden Formen, eine junge Wilde, die der Gorilla geraubt hatte, als sie zum Duell am Waldessaum hinabgegangen war⁷¹⁸; eine ihr am Gürtel hängende Kürbisflasche schien auf diese zufällige⁷¹⁹ Gelegenheit des Raubes hinzuweisen.⁷²⁰ Im übrigen war des Weib oder Mädchen völlig unbekleidet; nur durch die Haare schlang sich ein Band.⁷²¹ Dem Beschauer blieb ihren Stirnseite und das Antlitz⁷²² verborgen, da der Affe die Geraubte so dicht als möglich an seine zottige Brust drückte; sie aber kämpfte verzweiflungsvoll, indem sie mit beiden Armen gegen das Untier sich stemmte,

op een hoge rots was gesprongen. In zijn rechterarm hield hij een levende buit, mischien voor de ingang van zijn hol waar hij woonde. Deze buit die hij meesleepte was een prachtige jonge vrouw met jeugdige, bloeiende vormen, een jonge wilde vrouw die de gorilla had ontvoerd aan de rand van het bos. De aan haar gordel hangende kalebasfles moet wel wijzen op de toevalligheid van de roof. Verder was de vrouw, of het meisje, ongekleed, alleen door het haar was een band gevlochten. De toeschouwer was niet in staat de borst en het gezicht te zien. Die zijn verborgen gehouden omdat de aap ze zo dicht mogelijk tegen zijn ruwharige borst aandrukt. De vrouw vecht vol vertwijfeling, zich met beide armen tegen het ondier afzettend,

*Da die plastische Gruppe des Pariser Bildhauers Fremiet zur Zeit auf der Münchener Ausstellung die Blicke so vieler Besucher auf sich zieht, dürfte es unsren Lesern, denen wir heute eine Abbildung dieser Gruppe vorlegen, willkommen sein, die in novellistischer Form gegebene Entstehungsgeschichte diese Werkes kennen zu lernen. Das der Wert derselben weniger durch die Frage, nach dem wirklichen Thatbestand zu ermitteln

*Omdat de sculptuurgroep van de Parijse beeldhouwer Fremiet op het moment van de Münchense tentoonstelling de blik van zoveel toeschouwers naar zich trekt, we beelden de sculptuur af, wil ik onze lezers uitnodigen, deze in novelle-vorm geschreven ontstaangeschiedenis van het werk te leren kennen. Dat de waarde van het werk minder door de vraag naar het werkelijke feitenmateriaal, maar meer door de

.....
717 De spartelende vrouw.

718 De bosrand komt bij Baudelaire vandaan.

719 Het Algemeen Nederlands Woordenboek vermeldt dat de kalebas als fles wordt gebruikt, bijvoorbeeld in Ethiopië. zie <https://edu.nl/t69vn> (geraadpleegd 20-12-2018). Ook het WNT komt met een vermelding van dien aard. <https://edu.nl/exe4j> (geraadpleegd 20-12-2018). Maar hoe dit wijst op een toevalligheid zoals Widmann die beschrijft lijkt me onduidelijk.

720 Die fles is er, moeilijk zichtbaar op de foto's. Aan de gordel hangen ook nog kralen.

721 In het haar kan zich nog een haarkam bevinden, zie het exemplaar van het beeld in de coll. Allerton Park (zie Bijlage 2). De naaktheid is een teken van wildheid, maar het haar samenbinden van cultiveren en kuisheid.

722 Volgens mij is het mogelijk om een foto te maken van het gezicht, iets dat bij de Gorille-N. niet mogelijk is geweest. Het gezicht is wel zichtbaar, maar alleen te zien bij kleinere versies van het beeld, niet makkelijk bij de manshoge versie.

ist, als vielmehr in der Hervorhebung des den Künstler möglicherweise leitenden Hauptmotivs und in der Verdeutlichung des idealen Gehaltes dieses Kunstwerkes liegt, werden unsre Leser leicht herausfinden.⁷²³

13

und alles versuchte, aus der eisernen Umschlingung sich zu befreien. Doch gelang ihr nur, das in ausdrucksvollstem Abscheu nach rückwärts gebogene Haupt und ein wenig die linke Brust von dem Leibe des tierischen Räubers zu entfernen. Dass sie in diesem ungleichen Kampfe verloren sei, musste jeder Beschauer der Gruppe sich gestehen⁷²⁴, obgleich ein in der linker Schulter des Tieres haftender Wurfspiess anzudeuten schien, es dürfte der Affe seines Triumphes nicht ohne Schmerzen froh werden, ja vielleicht bald über dem Leibe dem von ihm Besiegten tot zusammenbrechen. Am Sockel des Felsklotzes, auf dem die furchtbare Szene sich afspeelt, gewahrte man den hinterleib einer Schlange, die, erschreckt vom Getöse des plötzlichen wilden Kampfes, in einer dunkeln Spalt des Gesteins sich flüchtete.

Es war niemand onder den diesen Gruppe Beschauenden, dem nicht sein Gefühl gesagt hätte, dass hier ein ungewöhnlich kühner Künstlergeist etwas nicht bloss fremdartiges, sondern etwas absolut Neuartiges geschaffen habe und die Kenner bemerken sich zugleich dass der Bildhauer -Emmanu-

benadrukking van het door de kunstenaar mogelijk bedoelde hoofdmotief en de verduidelijking van het ideale gehalte van het kunstwerk ligt, zullen onze lezers makkelijk ontdekken.

13

en zij probeert alles te doen, om zich uit de ijzeren omstrengeling te bevrijden. Het enige dat lukt is haar hoofd vol afschuw naar achter te buigen en de linker borst een beetje van het lijf van de dierlijke rover te verwijderen. Elke toeschouwer moet toegeven dat zij in deze ongelijke strijd verloren is, hoewel in de linkerschouder van het dier een werpspeer is te zien. De aap mag zijn overwinning niet zonder pijn vieren. Misschien valt hij wel snel dood over het lijf van zijn overwonnenen. Op de sokkel van de rotspartij, waarop zich de afschuwelijke scène zich afspeelt, is men het achterlijf van een slang gewaar, die geschrokken door het plotselinge geraas van het wilde gevecht, wegduikt in een donkere spleet van het gesteente.

Er was niemand tussen de bezoekers, die niet het gevoel had, dat de buitengewoon moedige kunstenaar niet alleen iets vreemds, maar iets absoluut nieuws had gedaan. De kenners zagen onmiddellijk dat de beeldhouwer -Emmanuel Fremiet las men op de sokkel- zijn opgave met een

⁷²³ Hier bespreekt Widmann de dichterlijke vrije ekphrasis, waarbij hij de feiten ver van zich werpt, maar een ideaalbeeld wil schetsen van het mogelijke hoofdmotief. De ekphrasis in deze novelle-vorm staat dus voor op het beeld, terwijl zijn beeldbeschrijving tamelijk accuraat is. Widmann noemt zijn kritiek een novelle. In ieder geval is het een werk van fictie. Volgens Widmann is het 'ideale gehalte', datgene dat de kunstenaar wil overbrengen, beter te begrijpen door een werk van fictie dan door het 'Thatbestand', door de droge feiten.

⁷²⁴ Dat betwijfel ik. Het is immers niet echt duidelijk, en Widmann wijst dan ook op de speer in de schouder en de aanvallers die wij niet zien. Ik vermoed dat Widmann de vrouw als verloren beschouwt, omdat zij niet sterk genoeg is tegen dat beest. Zij kan nooit winnen, hij kan alleen zelf sterven of omkomen door andere extere oorzaken.

el Fremiet⁷²⁵ las man auf dem Sockel- seiner Aufgabe mit unglaublicher Energie⁷²⁶ angefasst, sowie mit grösstem Fleisse und technische Meisterschaft durchgeführt habe. Gleichwohl lauteten die Urteile, die um die Gruppe herum durch die Luft schwirrten, nicht durchaus zustimmend. Denn dass von Grund aus Originelle. wenn es auch seines Eindrucks auf das Gemüt gewöhnlicher Menschen nicht verfehlt, trifft die Geister so unvorbereit und hat namentlich bei den Gebildeten mit sovielen vorgefassten Meinungen und Theorien zu ringen, dass anfänglich der Verstand dem richtigen empfindenden Herzen nicht Recht geben will.

Das die Damen der Welt und der Halbwelt vor diesem Werke nicht viel anderes hören liessen, als Ausrufe wie: “Ah, que c’est affreux! Oh, quelle horreur!”⁷²⁷ konnte den in der Menge unerkant verborgen stehenden Schöpfer dieser Gruppe nicht Kränken. Sah er doch, wie sie trotz solchen Äusserungen des Abscheus festgewurzelt dastanden und nicht müde wurden, ihre Augen an dem aufregende Kampfe zu weiden, der dem Marmor⁷²⁸ ein so wonderbares Leben und gleichsam Bewegung gab.

Aber da waren auch Herren von gelehrtem Aussehen, die zwar dem geschmeidigen

buitengewone energie had opgevat, met de grootste vlijt en het beste technische meesterschap. Niet alle oordelen die door de lucht vlogen waren allemaal instemmend. Want het fundamenteel vernieuwende, ook als indruk op een gewone bezoeker, treft de toeschouwer zo onvoorbereid, dat zelfs de kenners worstelen met zoveel vooropgelegde meningen en theorieën, dat het moeilijk is voor het verstand om het inlevingsvermogen van het hart gelijk te geven.

Dat de dames van de wereld en van de *demi-monde* niets anders uitslaakten dan “Ah, que c’est affreux! Oh, quelle horreur!” kon de in de mensenmassa verborgen schepper, de beeldhouwer, niet krenken. Hij zag immers, dat ondanks deze uitroepen van afschuw, mensen als vastgenageld aan de grond bleven kijken naar de opwindende vechtsceñe, die in het marmer zo’n wonderlijk leven en gelijkmatige beweging had.

Er waren heren met een geleerd uiterlijk, die dan wel het soepele lichaam van het

725 De enige keer dat de kunstenaar wordt genoemd. Widmann voert Fremiet eigenlijk niet op in zijn fantasie, maar spreekt steeds over de beeldhouwer of de kunstenaar. Hieruit blijkt het novelle-gehalte.

726 Die grote energie is ook te voelen in het gebruik van het woord Vigorous door Rush C. Hawkins, aan wiens woorden de titel van het proefschrift is ontleend. Potter-Hennessey, ‘The Sculpture at the 1893 Chicago World’s Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles’, 113.

727 De dames zijn geschokt. De reacties van de toeschouwers zijn o.a. gemodelleerd naar de reacties van de toeschouwers van andere schandaalkunstwerken, zoals de Olympia van Manet T. J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, 1st ed. (New York: Knopf, 1985), 83. Louis Auvray, aangehaald door Clark, zegt dat er nooit méér gelach, gespot, en uitjouwen te horen was dan bij Manets Olympia.

728 Er is geen marmeren versie van het beeld bekend. Widmann gaat er voor het gemak van uit dat een beeld altijd van marmer is. Dat marmer vormt een motief in de tekst. (zie 13, 14)

Leib des schönen Mädchens mit den Augen zu verschlingen schienen, dann aber spitzfindigen Gesichter schnitten und kritische Orakel laut werden liessen. "Wie kann ein Künstler, etwas so Groteskes, wie diesen furchtbar naturgetreuen Gorilla und etwas so Zartes, wie den Leib eines Weibes, in einer Gruppe vereinigen wollen?" sagte der eine.⁷²⁹ Ein ander, der die moderne Kunst nur um die Griechische Ecke anzusehen vermochte, meinte: "Da hätte doch die Entführung der Dejanira durch den Centauren Nessus dem Bildhauer ein ganz anders würdiges Objekt dargeboten. Centauren meisselt man, aber einen grossen Affen - es ist unerhört!"⁷³⁰ Und ein dritter fügte bei - es war ein Litterat der Zolaschen Schule -: "Schliesslich wäre alles recht. Aber was um des Himmels willen kann ein solches Werk für uns bedeuten? Erstlich is es mir nog gar nicht ausgemacht, ob jemals ein Menschenweib von einem Gorilla ist geraubt worden. Wenn dies aber auch bei Troglodytenvölkern alter Zeit vorgekommen sein mag, was soll das uns im neunzehnten Jahrhundert? Unsre Frauen werden doch nicht von Affen geraubt!"⁷³¹ Und er lachte über diese, wie ihm vorkam, äusserst komische Vorstellung.

In diesem Augenblick in der das plastischen Werk umstehende Menge eine Bewegung. Der zornige Aufschrei eines Mannes, schnell wieder unterdrückt, wurde vernommen. Zugleich sah man, wie derjenige, dem dieser unwillkürliche Laut entschlüpft war,

mooie meisje met hun ogen verslonden, maar vervolgens met spitsvondige gezichten luid hun snedige en kritische orakels bespraken. "Hoe kan een kunstenaar, zoiets grotesks, zoals deze vreselijke natuurgetrouwe gorilla en zoiets liefs, als een vrouwenlijf, in een groep verenigen?" zei de een. Een andere, die de moderne kunst alleen vanuit Griekse hoek bekeek, meende: "De ontvoering van Dejanira door de Centaur Nessus is voor de beeldhouwer een waardig voorbeeld. Centaurs kan men verbeelden, maar een gorilla, dat is ongehoord!" En een derde voegde er aan toe, hij was een scribent uit de school van Zola: "Uiteindelijk moet men aannemen dat alles klopt. Maar om hemelswil, wat moet zulk een werk dan voor ons betekenen? Voor mij is het geen uitgemaakte zaak dat een gorilla ooit een vrouw heeft geroofd. Maar als dit bij Troglodytenvolken uit de oude tijd is voorgekomen, wat moeten wij er hier in de negentiende eeuw dan mee? Onze vrouwen worden toch niet door apen geroofd!" En hij lachte om wat hem voorkwam als een uiterst komische voorstelling van zaken.

Op dat moment ontstond er een beweging in de massa mensen die om het beeld stonden. Men nam de woedende kreet van een man waar, die snel weer werd onderdrukt. Tegelijkertijd zag men aan de arm van de man, aan wie de onwillekeurige schreeuw

729 Drie gezichtspunten, hier: (Combat / confrontatie) Hoe kan een kunstenaar zulk iets grotesks natuurgetrouws verbinden met een zacht vrouwenlichaam?

730 (Classicisme) De centaur kan men beitelen (beeldhouwen) maar een aap niet.

731 (Realisme) De Zola-school: In onze eeuw worden vrouwen toch niet gestolen? Dat dat gebeurde bij prehistorische troglodytenvolkeren, dat zal dan wel, maar wat zegt dat ons nu?

der an seinem Arm hängenden Dame, einer jungen Blondine, von untadelhaftem Wuchs und schönem, aber jetzt totenblassem Antlitz, den Arm mit fast brutaler Bewegung entzog. Alles blickte auf das Paar, und viele erkannten in dem Herrn einen jüdischen⁷³² Baron der Geldaristocratie, in der Dame seine ihm seit eine Jahre angetraute Gattin. Was aber zugleich auch denen auffiel, die den Baron F. noch nie vorher gesehen hatte, das war die verblüffende Ähnlichkeit desselben mit dem Gorilla, so weit als ein menschliches Antlitz und menschliche Gebärde im Tierische nachgeahmt werden können. Die Ähnlichkeit war um so stärker, als in diesem Augenblick auch das Antlitz des Barons wie das des vervolgten Affen durch den Ausdruck wütenden Ingrimms entstellt war. Das war derselbe stark vorgeschobene Unterkiefer bei dem Manne, sowohl wie bei dem Tiere, wenn auch bei letzterm in weit stärkerer Masse. Die hinter einem spitzen Stirnknochen⁷³³, aber unter niederer Stirn verborgen liegende kleinen Augen, die beginnende Glatze auf dem Scheitel und dagegen die reiche Behaarung⁷³⁴ im Antlitz, ein die mächtigen Kinnbacken umgebener Bart, der feiste Nacken, die breiten Schultern, die vorgebeugte Haltung, endlich die ungewöhnlich lange Arme - alles stemmte, nur dass es beim Tier in dem dimensionen sich zeigte, die dem gewaltigen animalischen

was ontsnapt, een dame, een jonge blondine, met een onberispelijk lichaam en een mooi gezicht vol doodsangst, die hij brutaal van zich afwierp. Iedereen keek naar dit paar, en velen herkenden in de heer een Joodse baron van de geldaristocratie, en in de dame zijn echtgenote, waarmee hij enige jaren was getrouwd. Wat daarbij meteen opviel, bij degene die de baron F. nog niet eerder hadden gezien, was de verbluffende gelijkenis van de baron met de gorilla, zoveel als een menselijk gezicht en menselijk gedrag het dierlijke kan nabootsen. De gelijkenis was nog groter, door de woedend verbitterde gezichtsuitdrukking van de baron en de aangevallen aap. Men zag dezelfde vooruitgeschoven kaak bij de man als bij het dier, dezelfde sterke gestalte. De achter een spits maar laag voorhoofd liggende, kleine ogen, de beginnende kaalheid op de schedel maar een rijke behaardheid in het gezicht, de baard om de machtige kinnebak, de dikke nek, de brede schouders, de voorovergebogen houding, en de ongewoon lange armen: alles klopte, hoewel alleen het dier goed overeenkwam met de gebruikelijke verhoudingen van zijn eigen soort, de machtige primate. De indruk die de vergelijking maakte was overweldigend bij de toeschouwers. Het scheen niet, dat de baron zijn aandacht richtte op zijn eigen afbeelding. Zijn ogen waren gericht op

⁷³² Hier begint het antisemitisme in de tekst. Geldaristocratie: de baron heeft zijn titel gekocht, iets dat juist onedel is. Hij is niet edel van geboorte, maar koopt zijn adeldom, net zoals hij de liefde alleen kan kopen. Hier wordt hij gelijkgesteld aan de gorilla, fysiek, uiterlijk, en in zijn handelen en gedrag.

⁷³³ Hier een beschrijving van de schedel, geïnspireerd op de fysiognomie door Lombroso.

⁷³⁴ Haar is dierlijk. Zie eerder: de vrouw wordt tegen de behaarde borst van de gorilla aangedrukt. Denk ook aan de Poe, *The Murders in the Rue Morgue*, waarbij de orang-oetan speelt met een scheermes en een van de slachtoffers een pluk haar in de hand heeft. Zie Hoofdstuk 4.

Körper des menschenähnlichen Affen entsprechen. Der Eindruck war auf diejenigen, die unwillkürlich zum Vergleich sich gedrängt sahen, ein überwältigender. Indessen schien es nicht, als ob der Baron seine Aufmerksamkeit auf dies sein Abbild richtete, nachdem er dasselbe immerhin mit einem raschen Blick in sich aufgenommen hatte. Seine funkelnden Augen waren auf den weiblichen Körper geheftet, der in den Armen des Unholdes sich wand, und vor allem auf eine Stelle des Marmors, wo unterhalb des Gürtels, an dem die junge Wilde ihr Trinkgefäß trug, eine winzige Unebenheit sichtbar war, die nicht ein zufällige Fehler des glatten karrarischen Gesteins sein konnte, sonder ein kleines Muttermal darstellte, das eine, wie andre wohl denken mochten, unbegreifliche Laune des Künstlers hier angebracht hatte. Dem Baron F. war diese Laune nur zu begreiflich! Doch, als er jetzt um sich her das Geflüster hörte, das durch sein auffallendes Betragen war hervorgerufen worden, als er ringsum neugierigen Blicken begegnete, von denen vielen ihn höhnisch und spöttisch zu mustern schienen, da kam er zu sich und mit eiserner Gewalt zog er den Arm der jungen Frau, den er vorhin so zornig von sich gestossen hatte, fest in den seinigen, wandte der Gruppen den Rücken, und drängte sich rücksichtslos durch die Menge, die in bester Laune ihm Platz machte. Man durfte ihm wohl dankbar sein; denn durch sein Betragen erst war man darauf Aufmerksam geworden, dass man einen Skandal erlebt und der Schlussszene eines pikanten Dramas beigewohnt hatte. Alle schauten dem davoneilenden, so un-

het vrouwelijk lichaam, dat kronkelde in de armen van het monster, en wel specifiek op een bepaalde plek in het marmer. Ergens op de helft van de gordel, waaraan de jonge wilde haar drinkfles droeg zag men een niet toevallige fout in het gladde Carraragesteente, die een kleine moedervlek verbeeldde, om onbegrijpelijke redenen door de kunstenaar aangebracht, volgens anderen. De baron F. wist wel degelijk welke reden! Toen hij het gefluister hoorde, dat zijn opvallende gedrag had ontlokt, en toen hij de nieuwsgierige blikken, spottend, honend, om zich heen zag, kwam hij tot zichzelf en trok hij met ijzeren grip de arm van de jonge vrouw, die hij eerder zo kwaad van zich af had gegooid, weer vast in de zijne, draaide met de rug naar het beeld, en liep door de groep bezoekers, die vrolijk plaats voor hem maakten, de zaal uit. Men mocht hem wel dankbaar zijn: door zijn gedrag begreep men dat een schandaal was beleefd, een pikant drama waarvan men zojuist de slotscène had bekeken. Iedereen keek het weglopende, zo ongelijke paar na; met gloeiende blik ook de kunstenaar, die nog steeds verborgen en onherkend in de menigte stond.

gleichen Paare nach; mit glühenden Blicken
der Künstler, der noch immer verborgen
und unerkannt in der Menge stand.

Andern Tages erzählte sich ganz Paris die
Geschichte dieses Marmors und jener Lit-
terat aus der Zolaschen

14

Schule, dem anfänglich die seltsame Grup-
pe so fern abliegend von aller Wirklichkeit
vorgekommen war, wurde jetzt einer der
eifrigsten Verbreiter der Ansicht, dieses
Werk der Plastik sei ein im höchsten Grade
Modernes und alle Ansprüche der Realität
erfüllendes Kunstwerk; denn plötzlich war
dem Litteraten ein Licht aufgegangen dass
noch heutzutage “unsre Mädchen und Frau-
en zuweilen von Affen geraubt werden.”

Der Bildhauer -so wollte Fama⁷³⁵ wissen-
hatte vor zwei Jahren die liebe des Julianas⁷³⁶
gewonnen, der schönen blonden Tochter ein-
es ehemaligen Unterpräfekten aus der Zeit
des dritten Kaiserreichs. Durch die Repu-
blik⁷³⁷ war der unbedeutende Beamte um
seine Stelle gekommen und hatte, da er im
übrigen ein ehrlicher⁷³⁸ Mann war, nur eine
sehr bescheidene Summe für seine Ruhes-
tandsjahre beseite gelegt. Als daher neben
dem Bildhauer, der wohl eine sichere exis-
tenz, den Eltern aber gar nichts bieten konn-
te, der reiche Baron F. Plötzlich ebenfalls auf

De volgende dag had heel Parijs het over
het marmeren beeld en de schrijver uit de
Zolaschool,

14

die eerst van mening was dat de zeldzame
groep zo ver als mogelijk van alle werke-
lijkheid afstond, maar nu de felste sup-
porter was van het gezichtspunt, dat deze
sculptuur de hoogste graad van moderni-
teit en aanspraak van realiteit vervulde;
want plotseling was bij de schrijver een
licht opgegaan dat ook heden ten dage
“onze meisjes en vrouwen soms door apen
worden geroofd.”

De beeldhouwer -wilde Fama weten-
had twee jaar geleden Juliana's liefde ge-
wonnen, de mooie blonde dochter van een
voormalige onderprefekt uit de tijd van
het Derde Keizerrijk. Door de Republiek
was hij zijn positie verloren, maar omdat
hij een eerlijke man was, had hij maar een
bescheiden som voor zijn pensioen jaren
gereserveerd. De beeldhouwer beschikte
wel over bestaanszekerheid, maar kon de
ouders niets bieden; toen de baron F. Ju-
liana opmerkte tijdens een excursie in de
tuinen van Versailles en haar niet meer

735 Fama is de naam van de god van de roem (Faam).

736 Juliana is de naam van het meisje. Het betekent: 'jong'.

737 Het aantreden van de nieuwe regering in 1871, de Derde Republiek.

738 Ik begrijp niet hoe zijn gebrek aan pensioen te verklaren is door zijn eerlijkheid.

Juliana aufmerksam wurde, die er auf einem Ausfluge in den Gärten von Versailles zum erstenmale gesehen und nicht mehr aus den Augen verloren hatte, da erschien die Werbung des Bildhauers den Eltern Julianas auf einmal sehr unbequem. Ein unvermutete Bürgschaftsleistung für einen ehemaligen Freund drohte ausserdem in eben jenen Tage den ganzen kleinen Besitz des einstigen Unterpräfekten zu verschlingen. Der bereits als von den Eltern begünstigter Liebhaber im Haufe verkehrende Baron F. wurde von dem Verlust, der die Familie bedrohte, verständigt. Er war bereit, ohne weiteres die Deckung der ganze Summe zu übernehmen und Julianas Eltern ausserdem noch auf Lebenszeit eine jährliche Rente zu gewähren, aber natürlich nur, wenn Juliana, die bis dahin gegen den Baron eine sehr begreifliche Abneigung an den Tag gelegt hatte, bestimmt würde, zu einer Verbindung mit ihm sofort ihr Jawort zu geben.

Um jene Zeit sollen einst an demselben Herbstabend Baron F. und der Bildhauer anscheinen wie Freunde, wenigstens gegenseitig alle Formen der guten Gesellschaft beobachtend, miteinander das in einer Vorstadt gelegene Haus des ehemaligen Unterpräfekten verlassen haben; da habe auf dem gemeinsamen Hinwege Baron F. mit jener überlegenen Sicherheit, die der Besitz grosser Reichtümer gewährt, und zugleich mit der Bonhomie des ältern Mannes zu dem jungen Bildhauer ungefähr folgendes gesprochen: "Geben Sie sich keine Mühe, lieber Freund, länger durch Ihre, wie ich gern gestehe, von Talent und Jugend unterstützten Bewerbungen um das Mädchen

uit zijn oog wilde verliezen, werd het huwelijksaanzoek van de beeldhouwer plotseling onaantrekkelijk. Daarenboven moest de voormalige onderprefect borg staan voor een vroegere vriend, zodat zijn kleine bezit daardoor werd opgeslokt. De reeds door de ouders verkozen vrijer baron F. werd door de armoede, die de familie dreigde te ondergaan, op de hoogte gebracht. Hij was bereid, zonder verdere voorwaarden de betaling van het hele bedrag op zich te nemen, en Juliana's ouders bovendien gedurende hun leven een jaarlijks pensioen uit te keren, maar natuurlijk alleen als Juliana, die een zeer begrijpelijke afkeer jegens de baron had ontwikkeld, hem haar ja-woord zou schenken.

Op dezelfde herfstavond moeten de baron F. en de beeldhouwer, schijnbaar als vrienden en alle omgangsvormen in acht nemend, het in een voorstad gelegen huis van de onderprefect hebben verlaten. Op de terugweg moet de baron F., met de zekerheid van de bezitter van een grote rijkdom en de jovialiteit van de oude man tegen de beeldhouwer ongeveer hebben gezegd: "Vermoeit u zich niet, beste vriend, nog langer uw aanspraak, door talent en jeugd ondersteund, op het meisje te laten gelden, omdat u de overwinning zult verliezen die mij toebehoort. Onze wapens zijn te ongelijk. Goud overtreft marmer. Weest u toch bedachtzaam, voor uw ontwikkeling is het

mir einen Sieg streitig zu machen, der mir doch zufallen muss. Unsre Waffen sind zu ungleich. Gold ist dem Marmor über. Und seien Sie vernünftig; Ihnen, als Künstler, ist es viel zuträglicher, ledig zu bleiben." Der Bildhauer habe vor Zorn, Berachtung und Schmerz anfänglich nichts zu antworten vermocht, zuletzt aber doch die Worte gesprochen: "Wenn es Ihnen gelingt, das Mädchen mir abspenstig zu machen, so glauben Sie mir, dass der Marmor sich an dem Golde rächen wird." Damit seien sie an jenem Abend auseinander gegangen.

Wenige Tage nachher fand sich der Künstler, als er Juliana besuchen wollte, die Wohnung geschlossen. Die ganze Familie war mit den Baron F. ins Ausland verreist. Die Eltern hatten ihrer Tochter so lange zugeredet und ihr vorgestellt, dass sie allein den Ruin der Familie abwenden könne, die Mutter hatte sogar angedeutet, dass sie nicht wisse, ob der Vater sich nicht das Leben nehmen werde, wenn Juliana nicht einwillige kurz, es war von seiten der Eltern so sehr alles aufgeboten worden, was das Herz eines Kindes zum Gehorsam zwingen muss, dass endlich Juliana ihre Liebe zu dem Künstler opferde und es über sich brachte, dem hässlichen und ihr verhassten Manne, als er sie fragte, ob sie die Seine werden wolle, mit Augen voll Thränen und mit zitternden Lippen das leise geflüsterde konventionelle: "Je veux bien" zu antworten. Im Ausland hatte die Hochzeit stattgefunden.⁷³⁹ Dann waren alle wieder nach Paris zurückgekehrt. Ein tugendhaftes Mädchen hatte Baron F. geheiratet. Ein Monat an seiner Seite zugebracht,

.....

beter dat u niet gehuwd bent." Uit woede, wraakzucht en pijn kon de beeldhouwer eerst niets uitbrengen, maar toch sprak hij uiteindelijk de woorden: "Als het u lukt om het meisje te krijgen, dan kunt u mij geloven, dat marmer wraak neemt op het goud." Toen gingen zij uit elkaar.

Enige dagen daarna wilde de kunstenaar Juliana bezoeken, maar het huis was verlaten. De hele familie was met de baron F. naar het buitenland gereisd. De ouders hadden lang op haar ingeprept en haar gezegd dat alleen zij de ruïnering van de familie kon tegenhouden, en moeder voegde toe dat zij niet wist of vader zich van het leven zou benemen als zij niet zou toestemmen. De ouders hadden alles in het werk gesteld om het hart van het kind tot gehoorzaamheid te dwingen, zodat Juliana uiteindelijk haar liefde voor de kunstenaar opofferde. Zij moest zichzelf ertoe brengen de vreselijke en door haar gehate man, toen hij haar vroeg om de zijne te worden, met ogen vol tranen en trillende lippen fluisterend te antwoorden: "Je veux bien". In het buitenland was het huwelijk voltrokken. Daarna was men weer naar Parijs teruggekeerd. De baron had een deugzaam meisje gehuwd. Een maand aan zijn zijde was genoeg om haar fundamenteel te veranderen. Al snel begaf ze zich in de

⁷³⁹ In snelheid, voordat Juliana zich zou bedenken, ook: zonder familie, eigenlijk niet in de openbaarheid.

genügte, Julianas Wesen von Grund aus zu ändern. Rasch fand sie sich in den frivolen Ton der grossen Welt und in den Genuss der Reichtümer ihres Mannes.⁷⁴⁰ Unter anderm bestand sie darauf, ihre eigene Equippe zu haben.⁷⁴¹ Diese Equipage hielt oft über eine Stunde lang vor einer Kirche⁷⁴², die dem Atelier des Bildhauers nicht fern lag. “Wie lange unsre Herrin betet”, dachtte der Kutscher auf dem Bock. “Wie rosig sie aus dem Beichtstuhl zurückkehrt”, dachtte der kleine Groom auf dem Hintersitze des Wagens. Ob sie auch bedachten, dass Kirchen viele Thüren haben, wissen wir nicht; solche Leute sind schweigsam, wo sie schweigsam sein wollen. Und sie waren ja selbst verliefd in ihre Herrin.

* * *

Als Baron F. mit Juliana vom Kunstsalon zurückgekehrt war und nach schweigsam zurückgelegter Fahrt mit ihr allein in einem seiner Prunkzimmer sich befand, warf er ihr keuchend nur die Worte hin: “Wir scheiden, Madame,” Sie antwoordete ruhig: “Je ne demande pas mieux.” Als diese mit heiterer Zufriedenheit gegebene Antwortt ihn zu einem Wutanfall reizte und er ihr wie ausser sich zuschrie: “Es

grote, frivole wereld, en genoot ze van de rijkdom van haar man. Zij stond erop, haar eigen koets met personeel te hebben. Die koets stond vaak een uur stil voor een kerk, niet ver van het atelier van de kunstenaar. “Hoe lang bidt onze meesteres toch”, dacht de koetsier op de bok. “Hoe rozig keert zij terug uit de biechtstoel”, dacht de kleine palfrenier op de achterbank van de wagen. Of zij ook wisten, dat de kerk vele deuren had, weten we niet; zulke mensen zwijgen, als ze willen zwijgen. En ze waren zelf verliefd op hun meesteres.

* * *

Toen de baron F. met Juliana uit de kunst-Salon was teruggekeerd en na de zwijgend afgelegde terugreis in een van zijn pronkkamers kuchend het woord nam, zei hij: “Wij scheiden, Madame.” Zij antwoordde rustig: “Je ne demande pas mieux.” Toen dit met vrolijke tevredenheid gegeven antwoord hem tot een woede-aanval prikkelde, en haar totaal buiten zichzelf toeschreeuwde: “Het is

⁷⁴⁰ Ze wordt een courtisane, ze wordt hier ‘besmet’ met Joodse ‘slechte’ eigenschappen. Zeer antisemitisch. Blanche de Paiva, de meest beroemde courtisane in het Seconde Empire, was Joods, en haar eerste minnaar was Joods. Voor de Franse commentatoren was dit de verklaring voor haar ongeremde geldlust. Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, 94; Bakker e.a., *Splendours and Miseries*, 176. Zie ook de opmerkingen over Manette Salomon in 2.1.4.

⁷⁴¹ Dit is een cliché m.b.t. de courtisane. Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, 40. De courtisane Marie Duplessis maakte eens de fout een ‘geliefde’ uit rijden te nemen in een (blauwe) wagen, die door een andere ‘geliefde’ aan haar was geschonken. Toen had zij veel uit te leggen. Ook in *L’Assommoir* van Zola: Nana die plotseling in een rijtuig wordt gesignaleerd, zie: Luc Santé, *Het andere Parijs: Stad van het volk*, vertaald door Hans E. van Riemsdijk (Antwerpen / Amsterdam: Polis / New Book Collective, 2016), 140.

⁷⁴² De kerkgang van de courtisane is ook een cliché, hoewel het hier wordt uitgelegd als een manier om ongemerkt naar haar kunstenaar te kunnen gaan. Zij verloochent het geloof dus ook nog eens, wat weer in het antisemitische narratief past.

ist Dein Leib! Ich habe es erkannt". . . da fragte sie bloss über die Achsel: "Nur mein Leib?" und verliess den Saal.

Die Scheidung erfolgte nicht. Baron F. scheute sich, dem Gerede der Leute noch mehr Stoff zu geben. In jener Trennung, die der Reichtum Ehegatten gestattet, die sich innerlich verabscheuen, leven beide nebeneinander, ohne sich jemals in der Weg zu treten.

An der Statue hat der Künstler nachmals jenes Muttermal entfernt. Aber der Pfeil im Leibe des Tieres steckt noch immer.

jouw lichaam! Ik heb het herkend"... toen vroeg zij achteromkijkend: "alleen mijn lichaam?" en verliet de kamer.

De scheiding lukte niet. Baron F. wilde de roddelende mensen niet nog meer stof geven. In elke scheiding, waarin beide huwelijkspartners, die elkaar innerlijk verafschuwen, de rijkdom delen, leven zij beiden naast elkaar verder zonder zich met elkaar te bemoeien.

Bij het beeld heeft de kunstenaar de moedervlek weggehaald. Maar de pijl in het lijf van het dier steekt nog steeds.

5.3.4 Widmann herduiden

Widmann laat zijn verhaal in Parijs spelen, op de Salon, de Franse society-gebeurtenis waar in de negentiende eeuw nieuwe kunst getoond werd aan het publiek. Grote groepen mensen verdringen zich om de beelden en schilderijen. Het gorillabeeld heeft een hypnotiserende aantrekkingskracht, hoewel het beeld gruwelijkheid vermengd met schoonheid. Het meisje is prachtig, de gorilla afschuwelijk. Widmanns feitelijk beschrijving van het beeld is bijzonder accuraat, maar zijn conclusies hieruit zijn niet altijd begrijpelijk. Zo wijst hij op de kalebas aan de gordel van het meisje, wat volgens hem wel moet duiden op een plotselinge aanval van de gorilla. Er is niet goed te achterhalen waarom. Hij zegt ook dat het meisje ontvoerd is aan de rand van het bos. Die bosrand is door Baudelaire ingebracht, want in het beeld zelf is geen beeldelement te vinden om te spreken over een bosrand. De sculptuur, zegt Widmann, is heel vreemd en heel nieuw volgens de bezoekers. De beeldhouwer is geamuseerd door alle reacties en wordt geïdentificeerd. Widmann beschrijft de signatuur als "we zien Emmanuel Fremiet op de sokkel". Alleen op dit moment in de tekst valt de naam Fremiet, die verder nergens wordt genoemd. 'De beeldhouwer' is een verhaalpersonage, niet de levende persoon.

Vervolgens introduceert Widmann de gendertypen. Elke dame, van respectabele of van dubieuze komaf, geeft blijk van hun afkeer van het beeld. Heren kijken volgens Widmann vol wellust naar het naakte meisje, waarna zij zich uitputten in snedige analyses en kritiek. De heren worden door Widmann dus als

intellectuele hypocrieten gekenschetst, de dames als onmondig en beperkt. Zij hebben de gave van het woord bijna niet ter beschikking, zij nemen geen deel aan de discussie.

Uit de heren komen drie vragen naar voren. De eerste vraag is: hoe kun je zoiets afschuwelijks als een gorilla koppelen aan zoiets moois als een vrouw? De tweede vraag: hoe kun je een waardig thema, de roof zoals verbeeld in de Nessus en Deianira, misbruiken en vervormen tot deze horreur? Widmann vraagt zich af wat de reden is dat een classicistisch thema wordt vervormd door de gorilla in te brengen. De derde vraag wordt gesteld door de Zola-adept, de Naturalist. Deze vraagt zich af of in onze tijd dit soort prehistorische toestanden wel voorkomen. Is het wel relevant voor ons nu?

Widmann kan geen echt antwoord formuleren op deze vragen, maar hij kan de vragen wel beantwoorden met een suggestie van gevoelswaarde. De kunstkritische vragen worden secundair door zijn eigen interpretatie van het beest onder ons, de veronderstelde verloedering door de invloed van het Joodse volk.

Er komt een woesteling binnen in de tentoonstellingszaal. Het is een Joodse baron. Deze man wordt beschreven in dezelfde termen als de gorilla, een antisemitische tactiek. Hij wordt beschreven als verbitterd en woest, met een geprononceerde kaak en woeste beharing in het gezicht, kalend op het hoofd, kleine oogjes, dikke nek, brede schouders, een vooroverhangende houding en ongewoon lange armen. Voor een gorilla is dit een natuurlijke fysiognomie, maar voor een mens is deze uiterlijke verschijning onnatuurlijk, zo ver af van een ideale lichaamsvorm dat we wel moeten aannemen dat ook het karakter van deze persoon geaberreerd en abject moet zijn, zoals de criminoloog Césaire Lombroso meende te bewijzen in zijn fysiognomiestudies. De toornigheid van de Jood wordt verklaard door het feit dat hij publiekelijk te schande wordt gezet. De Joodse baron wordt gekenschetst als een ongeremde en daarmee ongecultiveerde figuur, die zijn gekochte adeldom in zijn gedrag slechts deels kan waarmaken. Hij is namelijk niet edel van binnen, maar heeft zijn titel gekocht.

Dit vanzelfsprekende keiharde antisemitisme is niet alleen een Duits fenomeen, maar ook een Frans, getuige het Dreyfusschandaal. Een lezer nu verbaast zich over de overdonderende Jodenhaat, de botte gelijkstelling van Jood met gorilla ervaar je nu als stuitend. Louter negatieve persoonskenmerken, die worden veruiterlijkt in de lichaamsbouw, kenmerken de Joodse baron. Widmann maakt duidelijk dat de Jood een slechte, dierlijke inborst heeft door hem als een woeste aap te beschrijven. De kunstenaar stelt iets aan de kaak in zijn expressieve beeld.

Het verhaal vervolgt, overigens met de vaststelling dat de Zola-adept op zijn woorden terugkomt. Op de Salon merkt hij op dat vrouwen nog steeds worden geroofd, zelfs in onze beschaafde samenleving. Die roof lijkt dan wel heel beschaafd te zijn gegaan, maar Widmann licht toe hoe deze tot stand is gekomen.

Hij voert een meisje op, Juliana, dat wil trouwen met haar beeldhouwersvriendje, die haar uitstekend kan onderhouden. Haar ouders echter geven de voorkeur aan de kapitaalskrachtige Jood, die ook de ouders kan voorzien van een levensonderhoud door de vader een pensioen aan te bieden. Daartoe is de beeldhouwer niet in staat. De ouders dwingen hun dochter dus te huwen met de atavistische, Joodse baron. Dat zij er zelf van willen profiteren diskwalificeert hen eveneens. Het verdriet van Juliana is groot, maar zij kan niet anders. De beeldhouwer treft eigenlijk geen blaam, omdat hij alleen zijn vrouw kan en wil onderhouden. De ouders willen meer en zijn in hun wensen corrumperend voor de dochter.

Widmann vertelt het verhaal zo, dat de baron niet alleen zijn titel, maar ook zijn levensgeluk wil kopen. Daar kan niets goeds uit voortkomen, maar zo geschiedt het. Een laatste confrontatie tussen beeldhouwer en baron loopt uit op een woordenduel. De baron maant de beeldhouwer tot terughoudendheid, want zijn wapen, het goudgeld, is geen partij voor het marmer van de beeldhouwer. Daarop zegt deze dat als Juliana met de baron huwt, het marmer zal zegevieren over het goud. Marmer is het beeldhouwersmateriaal bij uitstek, maar Fremiet werkte in werkelijkheid bijna nooit in steen.

Het huwelijk wordt tegen de zin van Juliana voltrokken, in het buitenland, in het bijzijn van haar ouders. Hier wordt een verstandshuwelijk voltrokken buiten het oog van de samenleving, buiten de wijdere familiekring. Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat Juliana door haar ouders wordt verkocht in ruil voor een gemakkelijke oude dag. Widmann suggereert: door een soort prostitutie-constructie kunnen haar ouders een voordeel halen, waarmee ze Juliana zelf overleveren aan de directe invloed van het Jodendom.⁷⁴³ Vrijwel onmiddellijk corrumpeert zij dan ook en neemt de gedaante aan van een courtesane. Zij heeft de beschikking over stromen geld, die zij gebruikt om zich luxueus te verplaatsen in een koetsje met vast personeel. Zij intensiveert de kerkgang tot een dagelijkse bezigheid, een cliché dat van toepassing is op

.....

743 Met enige wil kan men de vrouwenfiguur in Widmanns Novella-kritiek namelijk zien als een onderdrukt personage, maar Widmann gaat dit beeld tegen door van haar een courtesane te maken. Widmann draait het zelfs naar een (voor mij verwerpelijke, voor Widmann evidente) antisemitische conclusie: zij corrumpeert als gevolg van haar omgang met de Jood, iets waartoe zij aanvankelijk gedwongen is, maar waar zij uiteindelijk zelf actief in meegaat. De verleidingen van geld en gemakzucht zijn te groot. Die Joodse beïnvloeding is een belangrijk antisemitisch thema in: de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*.

prostituees, die zich met hun schuldgevoel alleen kunnen wenden tot de stilte van de kapel. Die kerkgang is vol van hypocrisie, omdat zij een achter-uitgang van dat kerkgebouw gebruikt om zich naar haar vroegere vriend de beeldhouwer, waarmee zij een buitenechtelijke relatie blijft onderhouden, te kunnen begeven. Kortom, het leven van dit meisje is moreel volstrekt verwerpelijk geworden.

Widmann brengt ons, na deze context te hebben geschetst, terug naar de situatie in de Salon. De verteller luistert mee als de baron, op de terugweg van het tentoonstellingsbezoek, voorstelt te gaan scheiden. Dat is in die tijd een vernederende en ontoelaatbare stap in een huwelijksrelatie. Hij geeft als reden dat hij zo vernederd is, omdat zij kledingloos en bloot geportretteerd is, voor heel Parijs zichtbaar. Om haar te kunnen portretteren heeft zij ongekleed model moeten zitten voor de beeldhouwer, een volgende vernedering voor de baron. Hij is zo kwaad omdat de vrouw zich op alle denkbare manieren voor iedereen te grabbel gooit. Zij riposteert: ik ben niet de enige die te schande staat. De gorilla is namelijk het perfecte portret van de baron. Uiteindelijk zal het huwelijk niet worden ontbonden, want de baron wil niet weer in een schandaal terechtkomen. Zonder bemoeienis met elkaar zal hun leven zich voortzetten, niet met elkaar, niet zonder elkaar. De pijl blijft steken, zegt Widmann. Dit is eveneens de aard van de sculptuur zelf. De sculptuur verbeeldt toch een bevroren moment, dat nooit zal oplossen in de overwinning van de ene figuur op de andere. Het is een status quo en zo zal het huwelijk blijven voortbestaan.

Conclusie

In de negentiende eeuw staat de gorilla voor een beest dat een schoonheid schaakt. Frankrijk ziet Duitsland als de gorilla, Duitsland ziet Frankrijk als het beest. Die tegenstelling is als metafoor te duiden, in een tijd waarin landen hun eigen identiteit als nationale staten duidelijk en afgescheiden van de anderen proberen te definiëren, ook vanuit het kunstperspectief. Om de rol van de kunst in de nieuwe staat Duitsland, zoals geïllustreerd door de internationale tentoonstelling te München, te omschrijven, is de gorilla een dankbaar onderwerp. De critici zien de degeneratie van de Franse kunst met de Gorille-F. aangetoond. Misschien dat de beeldhouwer Fremiet respectabel is en ambachtelijk van grote reputatie, maar dat neemt voor de critici niet weg dat de thematiek van de sculptuur immoreel is, eigenlijk zoals de Fransen zelf ook losjes van moraal zijn. Widmann verbeeldt die immoraliteit in zijn verhaal, waarin de ouders van een beeldschoon meisje liever kiezen voor een monsterachtige baron en hun dochter als een prostituee aan hem verkopen, dan dat

ze haar laat kiezen voor de liefde voor een beeldhouwer, die haar gewoon kon onderhouden. Dat verhaal is op geen enkele Fremiet-bron gebaseerd, het is een verzinsel. De Gorille-F. is voor Widmann het vehikel voor de laagste waarden en normen van Frankrijk en hij legt het met dat verhaal uit. De Gorille-F. staat voor een weg richting een kunst die het nieuw ontstane Duitsland niet moet nemen in de opleiding van kunstenaars en beeldhouwers en de oprichting van monumenten, zo suggereert Widmann plus een koor van critici. Bijzonder is de positie van de kunstenaar bij Widmann, die niet corrupt is en eerlijk het onrecht aan de kaak stelt. Hij is in staat om de demonische baron met zijn kunstwerk terecht voor schut te zetten en door zijn kunstwerk een status quo teweer te brengen in het huwelijk, waardoor voor de vrouw een eerbare situatie ontstaat. Kunstenaars horen dus niet bij de corruptie van de maatschappij, lijkt Widmann te suggereren.

Widmann gebruikt de vorm van de novella, want de kritische ekphrasis is vooral gericht op de imitatie en evocatie van de gevoelens die de criticus veronderstelt bij de toeschouwer die het kunstwerk ervaart. Het verhaal moet niet een weergave zijn van feiten, maar een gevoel opwekken dat de sculptuur opwekt bij de toeschouwer. Mijns inziens loert dan het gevaar van een interpretatie die los staat van de omstandigheden, oftewel de kunstwereld waaruit de sculptuur is ontstaan, een interpretatie die losjes inzetbaar is voor de nationalistische en antisemitische agenda. De Gorille-F. ééndimensionaal duiden, alleen binnen een nationalistisch-antisemitisch discours, zoals Widmann doet, doet het beeld te kort. De bron zelf echter is zo curieus, dat deze niet mag ontbreken in een studie als deze.

Widmanns kritiek is niet uit nieuwsgierigheid ontstaan, maar wil aantonen dat de Franse moraliteit, hoe mooi vormgegeven ook, meer te maken heeft met de verkrachttingsdrang van de lelijke aap dan met de schoonheid en hulpeloosheid van het mooie meisje, dat bijna niet wordt verdedigd, misschien hooguit door onzichtbare wilden die één machteloze pijl in de schouder van de woedende primaat hebben geschoten. Die pijl is bij Widmann de eeuwig bloedende wond, die de relaties tussen het meisje en de baron, tussen Duitsland en Frankrijk, nu eenmaal kenmerken.