

Sites of Materiality and Technology

Räume der Vervielfachung und des Verschwindens. Besuche in Pariser Ateliers

Hannah Goetze, M.A.
Deutsches Forum für Kunstgeschichte | Centre allemand
d'histoire de l'art Paris
Ludwig-Maximilians-Universität München
hgoetze@dfk-paris.org

Räume der Vervielfachung und des Verschwindens. Besuche in Pariser Ateliers

Hannah Goetze

Atelierbild I: Bartholdi, Rue Vavin

Zu Besuch beim Künstler | **Abb. 1** |: In einem opulenten Wohnzimmer sieht man Mutter und Ehefrau am Klavier, Auguste Bartholdi selbst sitzt etwas versetzt mit einer Geige in der Hand rechts von den beiden Frauen. Hinter der Staffelei und dem darauf befindlichen Gemälde ist ein Kasten mit Holzgerüst erkennbar, das einen Kopf umgibt. Die von Bartholdi gefertigte Freiheitsstatue, die in kleinformatiger Reproduktion auf anderen Fotografien von dessen Atelier aus dieser Zeit häufig prominent ins Bild gesetzt wird, scheint hier auf den ersten Blick zu fehlen. Ihre Nachbildung, die sich im Jardin de Luxembourg in Paris befindet, blickt heute in Richtung der Rue Vavin, in

der sich ehemals Bartholdis Wohn- und Arbeitsräume befanden. Das Gebäude selbst existiert nicht mehr. Die Statue im Jardin de Luxembourg ist eine von vielen Reproduktionen der Freiheitsstatue, die im Folgenden besprochen werden sollen. Eine weitere befindet sich im Pariser Musée des Arts et Métiers, das gemeinsam mit dem Conservatoire national des arts et métiers (Cnam) einen Teil von Bartholdis Nachlass aufbewahrt. Dort trifft man auch auf ein passend am Übergang vom Bereich „Construction“ hin zum Bereich „Communication“ platziertes Modell, das dem Konstrukt zu entsprechen scheint, das hinter Bartholdis Leinwand hervorlugt. | **Abb. 2** | Etwas über 110 cm hoch, wird hier eine Ateliersituation nachge-

| **Abb. 1** | E. Benard,
Blick in Bartholdis
Appartement in Paris,
um 1890. Fotografie.
Conservatoire national
des Arts et Métiers,
Fonds Bartholdi,
Signatur 1954



stellt, inklusive kleiner arbeitender Figuren, die von einer weiteren Figur (Bartholdi selbst?) instruiert werden. Es handelt sich, so ist es im Museum ausgewiesen, um die „Opérations d'agrandissement du modèle primitif de la tête, en plâtre, de la Statue de la Liberté, de Frédéric Auguste Bartholdi“; datiert auf 1878. Neben den Arbeitern finden sich zwei weitere Personen am Fuße des riesigen Kopfes, eine Frau und ein Mann, deren Kleidung sie eindeutig als nicht zu diesen gehörig ausweist – sie sind nur zu Besuch, nur zum Schauen gekommen. Im Gerüst oben wird am Kopf der Statue gearbeitet, die etwas mürrisch zwischen den Holzstäben hindurchschaut. Das Gesicht ist doppelt angelegt, es findet sich direkt links von ihr erneut. Überhaupt kommt in diesem Museums-Modell alles mehrfach vor: im Kleinformat derselbe Kopf, ebenfalls in Gitterstäben, rechts von der großen Version im Gerüst. Daneben steht die ganze Statue, so vorwegnehmend, was einmal ihre Gesamtgestalt sein wird, und das erneut gleich zwei Mal, in unterschiedlichen Materialien. Diese beiden Statuen sind, bemisst man sie an der Größe der sie umgebenden

Figuren – der einzige Maßstab, der bereitgestellt wird – etwa lebensgroß; der Kopf in seiner anzunehmenden endgültigen Größe überragt sie bei weitem.

Dass Bartholdi gut fünf Jahre nach der Fertigstellung der Freiheitsstatue nicht nur ein Modell der Statue selbst, sondern auch ein Modell des Arbeitsprozesses bei sich im Atelier behielt, bezeugt dessen Bedeutung. 1875 beauftragte der Bildhauer die Maison Monduit et Béchét mit der Ausführung der Statue, die in ihrer endgültigen Größe von 46 Metern das bis dahin höchste Bauwerk seiner Art darstellen sollte. Knapp zehn Jahre lang wurde in Paris in der Rue de Chazelles 25, zunächst unter Aufsicht von Eugène Viollet-le-Duc, dann, nach dessen Tod, in Zusammenarbeit mit Gustave Eiffel, an der Realisierung gearbeitet. Das Atelier wird in dieser Zeit ein besonders häufig besuchter Schauplatz und Ausstellungsort von Arbeit, von *work in progress*.

Der Faktor Größe ist von Anfang an entscheidend. In den zahlreichen Artikeln in der Presse, die den Herstellungsprozess begleiten und Bilder davon verbreiten, wird stets im Komparativ und Superlativ darauf



Abb. 2 | Modell des Ateliers, in dem die Vergrößerung des ursprünglichen Gipsmodells des Kopfes der Freiheitsstatue vorgenommen wurde, 1878. Paris, Musée des Arts et Métiers, Inv. nr. 13768-0002-001- © Musée des Arts et Métiers-Cnam | photo Jean-Claude Wetzels

eingegangen. Es sei die *größte Statue überhaupt* und damit *noch größer als* die Münchner *Bavaria*, als die *Colonne Vendôme*, als die *Statue de Notre-Dame de France* von Le Puy – ein neuer Koloss von Rhodos entstehe hier. Die Größe stellt eine doppelte Herausforderung dar, sowohl für die Produktion selbst (wie diese Größe herstellbar machen?) als auch für die bildlichen Reproduktionen (wie diese Größe verständlich und nachvollziehbar machen?). Das Atelier wird unter Bartholdi zu einem „site of reproduction“ in zweifacher Hinsicht – über die Abbildungen, die von der darin getanen Arbeit angefertigt und über die Presse und andere Wege distribuiert werden einerseits; über die Reproduktionen, die ihrerseits einen Arbeitsprozess erfordern, andererseits. Im Hinblick auf die Frage nach Dimensionen und Vergrößerungsprozesse soll es im Folgenden um Atelierbilder gehen – um Bilder also, die aus dem und vom Atelier an die Öffentlichkeit gelangten und gelangen sollten, um die Arbeit am Monument festzuhalten und zu verewigen. Teils deiktisch (so groß!), teils didaktisch (so geht's!), häufig dazwischen changierend, zeigen sie die Statue und die an ihr Arbeitenden in Prozessen des Auf- und Abbaus, also zwischen Sichtbarmachen und Verschwinden.

Immerhin handelte es sich um ein Objekt, das zwar in Paris angefertigt werden sollte, dann aber in New York seinen endgültigen Platz finden würde. Sein ephemerer Status war also Teil des Bauprozesses. Dies stellte spezifische Herausforderungen an die Materialbeschaffenheit der Statue, deren Zerlegbarkeit und Portabilität gewährleistet sein musste. Wohl auch deshalb wandte sich Bartholdi an die *Maison Monduit et Béchét*, wobei unklar ist, ob dies auf Empfehlung Viollet-le-Ducs geschah, der bereits im Zuge der Restaurierung von Notre-Dame de Paris mit dem Atelier zusammenarbeitete (vgl. Provoyeur 1986, 118). Dieses hatte sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vornehmlich durch Arbeiten in Kupfer einen Namen gemacht und galt wegen seiner Materialkenntnis als „leader' incontesté“ (Di Matteo 1987, 129). Gemeinsam mit dem Nachfolgeunternehmen *Gaget, Gauthier et C^{ie}* erhielt es einen Eintrag im 13. Band von Julien

Turgans Publikation *Les Grandes Usines* (1881), wo die Breite seines Tätigkeitsfeldes aufgeschlüsselt wird. Dieses reicht von der Wasserversorgung der Stadt Paris im Rahmen der Haussmannisierung bis hin zu dekorativen und restaurativen Arbeiten.

Vervielfachen I: Die Presse

Das erste Objekt in Turgans Firmenprofil ist der Kopf der Freiheitsstatue und deren Ausstellung auf der Pariser Exposition universelle 1878. Bevor jedoch überhaupt mit der Arbeit an der Statue begonnen werden konnte, war die Frage der Finanzierung zu klären. Unter Édouard de Laboulaye war hierfür die Union Franco-Américaine verantwortlich. Die benötigte Summe sollte über eine Spendenaktion aufgebracht werden. Nicht zuletzt wegen der Kostenfrage war man auf ein breites Medienecho angewiesen, das entsprechend aktiv befördert wurde. Die Freiheitsstatue sollte auch hinsichtlich ihrer Finanzierung ein demokratisches Objekt sein, „un acte républicain hors norme“ (Dulau/Kaiser 2011, 40). Als Zeichen der republikanischen Verbrüderung anlässlich der 100-jährigen Unabhängigkeit wollten die Bürger:innen Frankreichs den Amerikaner:innen ein Symbol der Freiheit schenken – eine Bedeutungsebene, die im derzeitigen politischen Klima Anlass zu einer polemischen Rückforderung geboten hat. ↗

Lange vor ihrer eigentlichen Fertigstellung, noch bevor mit der Produktion überhaupt begonnen worden war, existierte die Statue zum einen als Reproduktion, zum anderen als Präproduktion, wie sich anlässlich der zeitlichen Verkehrung sagen ließe. Sie ist, wie Catherine Hodeir schreibt, „image avant d'être objet“ (Hodeir 1986, 140). Am 9. Oktober 1875 druckten *Le Monde illustré* ↗ sowie *L'Illustration* ↗ das erste öffentliche Bild der Freiheitsstatue im Hafen von New York. Es handelte sich um den Nachdruck einer Fotografie Pierre Petits von einer Zeichnung Bartholdis, die am Anfang einer anhaltenden Proliferation des Abbildes stehen sollte. Darcy Grimaldo Grigsby spricht von „serial reproduction before production“ (Grigsby 2012, 77); für Robert Belot ist es die Freiheitsstatue, die „l'ère de la reproductibilité chère à Walter Benja-

min“ (Belot 2018, 62) einläutet. Der Spendenaufruf, der in zahlreichen Zeitungen reproduziert wurde, präsentierte die Statue von Anfang an als nationales und politisches Projekt, appellierte an das französische Nationalbewusstsein und an den Patriotismus. Alle Spendengeber erhielten eine von Petits Fotografien. Der Aufruf war dennoch zunächst wenig erfolgreich, es fehlten lange die entsprechenden finanziellen Mitteln. Anhaltend wurde deshalb versucht, die Aufmerksamkeit potenzieller Unterstützer:innen wach zu halten. Erst im Juli 1880 war die erforderliche Summe eingeworben, und das unter Aufwand großer Investitionen: Bankette wurden veranstaltet; Charles Gounod komponierte eigens „La Liberté éclairant le monde“; ein Diorama im Jardin des Tuileries lockte Besucher:innen an; 1879 gab es gar eine Lotterie. Auf jedem Losschein prangte die Freiheitsstatue, auch im Bühnenhintergrund bei der Uraufführung von Gounods Hymne war sie zu sehen: Als Bild ist sie also in jeder Phase der Mitteleinwerbung präsent.

Vervielfachen II: Bauprozesse

Die intensive fotografische Begleitung des Produktionsprozesses diente einerseits der Spendeneinwerbung, sie erlaubt aus heutiger Perspektive jedoch noch etwas Anderes: Über sie lässt sich primär nachvollziehen, wie während des Konstruktionsprozesses vorgegangen wurde. Denn sonstige Quellen sind rar, wie Michael Ellenberger konstatiert: „Une absence est flagrante, celle de documents techniques. À en juger par les archives qu’il a conservées et léguées, la grande affaire pour Bartholdi a été l’interminable campagne de souscription et les solennités de l’inauguration qui ont couronné vingt ans de persévérance. Les plans relatifs à la construction de la plus grande statue élevée par l’homme ont disparu avec la maison Gaget et Gauthier, comme ils ont probablement disparu accidentellement des archives Gustave Eiffel. [...] De même, nous pouvons nous étonner de l’absence de MM. Gaget et Eiffel dans la délégation française. Les ingénieurs et constructeurs restent invisibles, de même que la structure porteuse de la *Liberté* est cachée par sa spectaculaire enveloppe!

Tout se passe comme si la technique était reléguée au rôle de servante anonyme de l’art“ (Ellenberger 1993, 43f.). Bartholdis reges Interesse an der Öffentlichkeitsarbeit und der öffentlichen Meinung belegen auch die Zeitungsausschnitte, die er selbst sammelte und die heute in der Bibliothek des Cnam im Fonds Bartholdi zu konsultieren sind (vgl. auch Hargrove 1986).

Ein langer Artikel von Charles Talansier, erschienen im August 1883 in *Le Génie civil*, beschreibt die einzelnen Arbeitsschritte und macht das von Eiffel konzipierte innere Gerüst sichtbar. Im Verlauf der Arbeiten entstehen mehrere Reproduktionen, die gleichzeitig schrittweise Vergrößerungen sind. Ausgehend von Bartholdis originalem Entwurf wird zunächst ein Gipsmodell im Maßstab 1:16 angefertigt, in einem nächsten Schritt folgt ein mittels Schnurlot vergrößertes im Maßstab 1:4. Auf dieser Basis wird, wie Talansier schreibt, nach der „méthode de copie par carreau“ (463), erneut in vierfacher Vergrößerung und „avec des soins mathématiques“ (ebd.), eine Gipsversion in endgültiger Größe erstellt. Hieran wird ein Holzrahmen angebracht, über den dann die Kupferplatten in ihrer endgültigen Form montiert werden. Adjektive der Größe werden nicht nur für die Statue selbst, sondern auch für die Arbeit daran verwendet – von „ce travail colossal“ spricht der *Moniteur universel* am 29. März 1885; von „ce travail gigantesque“ Talansier (ebd.). Die Größe der Statue wie der Arbeit lassen die Arbeitenden selbst klein aussehen: „Les ouvriers qui grimpent sur les tranches monstrueuses du corps ont l’air de nains minuscules qui tentent de lier un géant“, liest man in *Le Rappel* vom 21. August 1883; in *Le Temps* schreibt Jules Claretie am 4. Mai 1885 über sein Zugesehensein bei der „naissance“ der Statue: „On se croirait au pays de quelque féerie, dans l’usine où des nains fabriqueraient un géant de métal“.

Verschwinden I: Abbauprozesse

Weil die Statue letztlich für den Aufbau im Atelierraum zu groß war, wurde eine Freifläche in direkter Nachbarschaft angemietet. Dort wuchs sie mithilfe von Eiffels Eisenkonstruktion – ein Gerüst innen, ein

Gerüst außen – sukzessive in die Höhe. Victor Dargaud | **Abb. 3** | malte sie, wie sie weit über das Atelier hinaus zwischen den Haussmann'schen Häuserreihen in die Höhe ragt, zu ihren Füßen eine Gruppe schaulustiger Besucher:innen. Auch hier ergab sich wieder eine Möglichkeit für die Union, Geld zu sammeln – *Le Petit Journal*, dessen Anzeige an der Häuserwand neben der Freiheitsstatue bei Dargaud die Mitte des Bildraumes einnimmt, übermittelt in der Ausgabe vom 13. November 1883 die Modalitäten des Besuchs: „Il suffit de s'adresser au concierge des ateliers, 25, rue de Chazelles (près du parc Monceau). On reçoit une carte d'entrée en achetant une vue du monument que le comité fait vendre pour couvrir ses frais. La vue en noir à 50 centimes est accompagnée d'une carte d'entrée pour les jeudis et dimanches, la vue en couleur à 1 franc donne droit à une carte d'entrée pour tous les jours de la semaine.“ Dieses Angebot wird von zahlreichen Schaulustigen wahrgenommen: Der *Journal des débats politiques et littéraires* vom 11. Januar 1885 zählt durchschnittlich rund 1.700 Besucher:innen an Sonn-, 500 an den anderen Tagen. Doch hélas, „les frais de la location du terrain deviennent trop considérables, pour que le comité puisse prolonger l'exposition“ (*Le Petit Journal*, 13. November 1883). Somit musste die Bevölkerung ein letztes Mal zum Vorbeischaun in der Rue de Chazelles animiert werden. Vor ihrem Verschwinden erhält die Statue noch hohen Besuch: Am 30. November 1884 begutachtet der 82-jährige Victor Hugo die Arbeit. Nachdem sich die „deux colosses“ (so wird der ebenfalls anwesende Henri Cernuschi in *Le Temps* vom 1. Dezember 1884 zitiert) mehr oder weniger auf Augenhöhe begegnet sind, können nun – „ô vanité des grandeurs!“ (*Le Rappel*, 21. August 1883) – Demontage, Verpacken, Transport und schließlich Wiederaufbau auf der anderen Seite des Atlantiks erfolgen.

Auch die Szenen der Demontage werden medial begleitet. In ihre Einzelteile zerlegt, findet die dekonstruierte Statue ihren Platz in Kartons, bereit zum Transport über den Ozean: „L'une [des 49 caisses] contient la figure, pièce gigantesque dont le trans-

port présentera assurément les plus grandes difficultés [...]. Dans celle-ci, se trouve le sein gauche; dans celle-là, la semelle et le talon“ (*Le Moniteur universel*, 29. März 1885). Albert Fernique dokumentierte bereits 1883 | **Abb. 4** | das Innere des Ateliers, in dem die nicht mehr zu gebrauchenden Holzgestelle zerlegt werden, als Raum der Zerstörung, als „désordre pittoresque“ (ebd.): rechts vorne im Bild ein Haufen Holz, vermutlich die Reste von dem, was früher das Gestell war, auf dem die Kupferplatten zurechtgehämmert wurden; links im Hintergrund eine weitere Version der Statue, die ihren Arm auf die bekannte Art und Weise in die Höhe streckt. Damit verschwindet auch die getane Arbeit in der Unsichtbarkeit: „La photographie [...] offre, à son tour, avec une poésie un peu



| **Abb. 3** | Paul-Joseph-Victor Dargaud, Bartholdis Freiheitsstatue im Atelier des Gießers Gaget, Rue de Chazelles, um 1884. Öl/Lw., 46,4 × 32,2 cm. Paris, Musée Carnavalet, Inv.nr. P1964 ➤

morbide, le spectacle du travail accompli et anéanti dans l'oubli: personne ne saurait plus aujourd'hui quels moyens gigantesques il a fallu mettre en œuvre pour que naissent ces fragiles coquilles de cuivre, si la photographie n'avait été précisément là pour faire de l'effort éphémère une image pour l'éternité, de ces débris, la célébration grandiose d'un travail" (Provoyeur 1986, 125).

Kurz nach ihrem Abbau sind es allein die Bilder der Statue, welche die Erinnerung an ihre Produktion in Paris wachhalten. Beinahe nostalgisch endet der Artikel von Talansier: Ob sich denn nicht zu der Befriedigung, dass dieses französische Bauwerk künftig im Hafen von New York alle An-

kommenden begrüßen werde, auch etwas Reue gesellen würde – „de ne plus posséder nous-même un monument à tous les points de vue si remarquable?“ Der Frage schließt sich der entsprechende Wunsch an: „Il serait à souhaiter que la Ville de Paris en fit exécuter un modèle réduit qui permette à notre pays de conserver au moins un souvenir matériel de ce grand travail" (Talansier 1883, 471). Als dann 1889, dieser Hoffnung entsprechend, eine Reproduktion im Kleinformat am Pont de Grenelle eingeweiht wurde, war von dort aus bereits das neue Projekt Eiffels zu sehen, die nach ihm benannte Tour, welche die Freiheitsstatue in New York an Höhe noch übertraf.



Abb. 4 | Albert Fernique, Blick in die Werkshalle mit Modellteilen der Freiheitsstatue im Hintergrund, 1883. Fotografie. New York, Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, Photography Collection ↗

Verschwinden II: Bauarbeiter

„Tout est relatif en ce monde“, schreibt Louis Vermont in *Le Soir* am 22. Juli 1882 – der Kopf, ihre „tête“, die auf der Exposition universelle noch so groß gewirkt hatte, sei nun im Vergleich mit der gesamten Statue „très fine; on dirait même mignonne“. Ihren Rang als höchstes Monument kann die Freiheitsstatue nicht lange halten. Doch noch ist sie das größte Bauprojekt ihrer Art, und weil ihre Größe unbegreiflich bliebe, sähe man sie nicht vor Ort, wird in zahlreichen Zeitungsartikeln ein Besuch der Ateliers empfohlen, um sich ihre Immensität selbst vor Augen zu führen. Diese maßstabsprengende Monumentalität dem Publikum näherzubringen, war auch das Ziel der Ausstellung einzelner ihrer Teile in Originalgröße. Auf der Weltausstellung 1876 in Philadelphia war ihr Arm in voller Länge zu bewundern, zwei Jahre später im Rahmen der Exposition universelle ihr Kopf in Paris nicht nur zu besichtigen, sondern auch zu begehen. Für die bildliche Repräsentation bleibt das Problem: wie diese Größe vermitteln? Im Bild sind Maßstäbe zu hinterlegen, die zumeist durch die Präsenz von

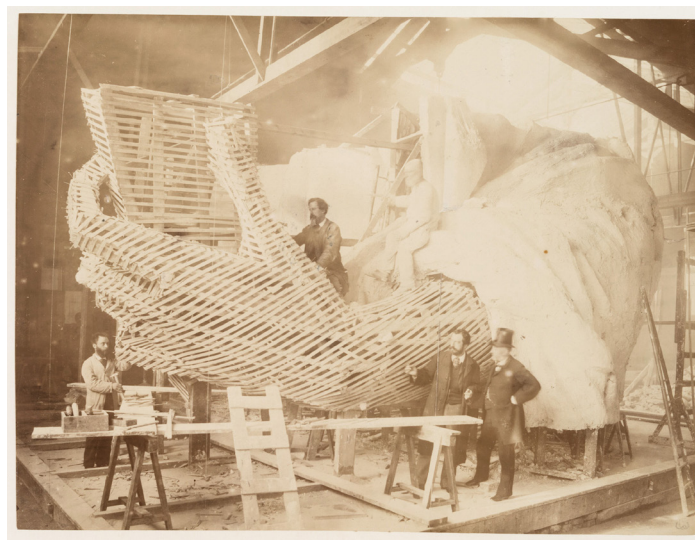
Menschen als Vergleichsobjekte gegeben sind. In Dargauds Gemälde bezeugen die Schaulustigen und die umliegenden Häuserreihen die Größe der Statue. Klein und farblich kaum vom Material der Statue abgesetzt, sind rund um die von der Hand in die Luft gestreckte Flamme kleine Figuren zu erkennen; sie sind kaum differenziert und wirken mehr, als wären sie selbst Teil des Gerüsts.

In der Abbildung übernehmen sie primär funktionale Aufgaben: Als Arbeitende illustrieren sie bestimmte Arbeitsschritte oder dienen als Maßstab für die Größe der Statue. Das führt bis zu ihrem Verschwinden im Bild. Ein Abzug auf Albuminpapier | **Abb. 5a** | aus dem Bestand des Musée des Arts et Métiers zeigt fünf Männer, von denen drei an einer überdimensionalen Hand arbeiten. Zwei weitere, Bartholdi und der Bauleiter Simon, begutachten die Arbeit. Ein anderer Abzug aus der Sammlung der New York Public Library zeigt die gleiche Personenkonstellation kurz vor oder nach dem dargestellten Moment. | **Abb. 5b** | Der Hauptunterschied liegt in der Figur des Arbeiters, der auf dem Gipsmodell sitzt und, auch durch die

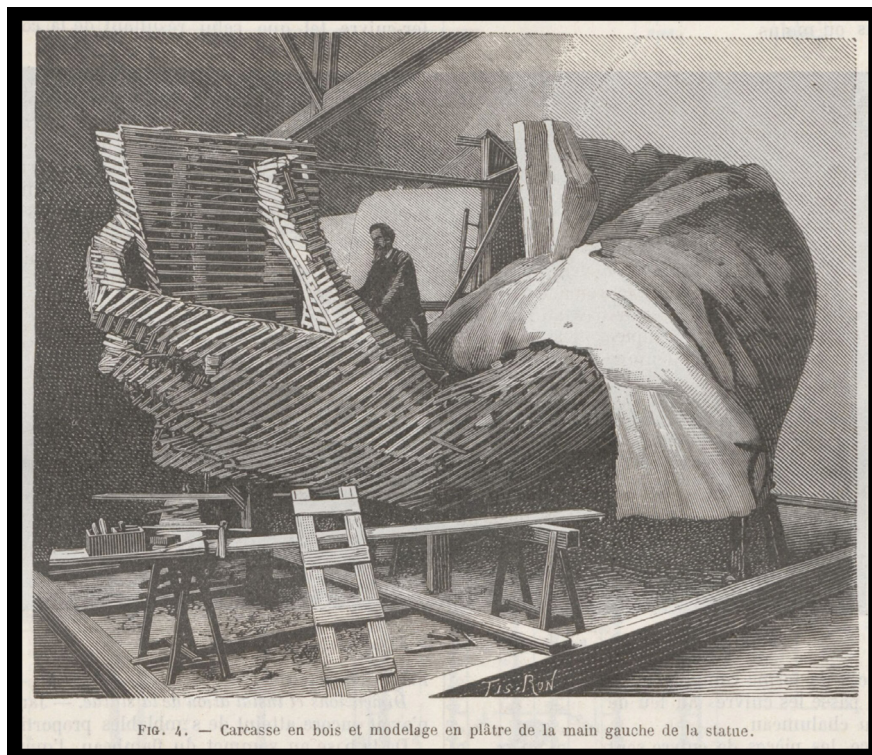


| **Abb. 5a** | Auguste Bartholdi vor dem endgültigen Gipsabguss des linken Arms der Freiheitsstatue in den Ateliers Gaget, Gauthier & Compagnie in Paris, 1883–84. Fotografie. Paris, Musée des Arts et Métiers, Inv.nr. 13768-0008-070

© Musée des Arts et Métiers-Cnam | photo Sylvain Pelly



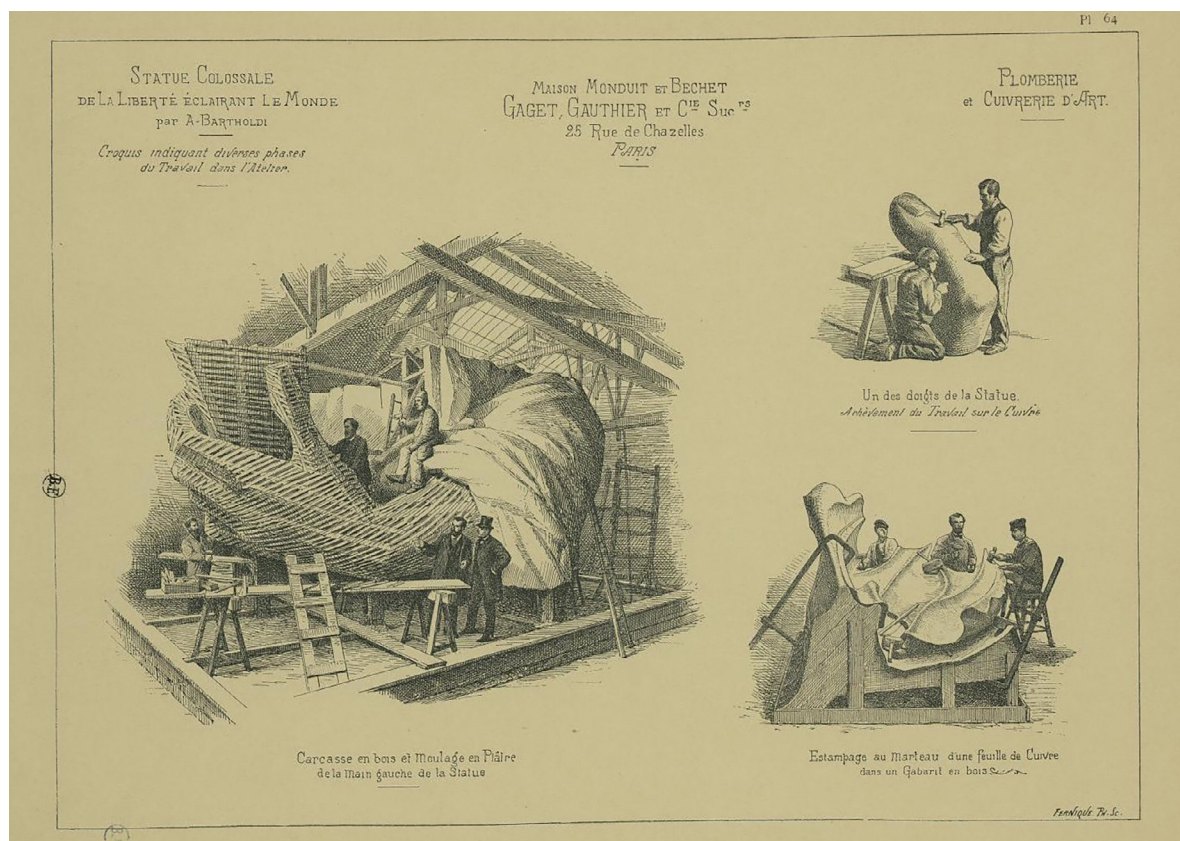
| **Abb. 5b** | Albert Fernique, Konstruktion des Skeletts und der Gipsoberfläche des linken Arms und der Hand der Freiheitsstatue, 1883. Fotografie. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, Photography Collection ↗



| Abb. 5c | Holzgerüst und Gipsmodellierung der linken Hand der Statue. Reproduktion in: Talansier 1883, 463. © Bibliothèque nationale de France, Gallica [↗](#)

Belichtungssituation bedingt, beinahe in der Statue aufzugehen scheint. In dem Abzug des Musée des Arts et Métiers finden sich die Spuren einer Positivretusche, die durch die Aufhellung des Papiers mit der Zeit noch deutlicher hervorgetreten ist. Auch das Gesicht und der Zylinder Simons wurden offenbar nachbearbeitet. Für den Abzug der New York Public Library sollte der Arbeiter, der sich hier statt in Richtung des rechten Bildrands nach links wendet, offenbar im Negativ zum Verschwinden gebracht werden. Statt jedoch in Gänze herausretuschiert zu werden, verschwimmt er noch mehr mit der Statue und wird so in den Hintergrund gerückt. Eine gänzliche Entfernung nimmt dann Talansier vor, der für die Illustration seines Artikels im *Génie civil* auf das gleiche Bild zurückgreift. Er verzichtet auf die Darstellung Bartholdis und Simons sowie von zwei Arbeitern, sodass nur der Mann zurückbleibt, der sich über das Holzmodell beugt und daran tätig ist. **| Abb. 5c |** Diese Verschiebung bemerkt auch Provoyeur: Neben den Unsichtbargemachten „[s]ubsiste par contre le personnage

debout dans le creux de cette main gigantesque, dont il donne ainsi l'échelle" (Provoyeur 1986, 121). Um auf die Größe und die hierfür aufzuwendende Arbeit aufmerksam zu machen, reicht ein Körper allein aus. Für das von Gauthier selbst verfasste Werk *La Plomberie au XIX^e siècle*, das 1885 auch als Werbekatalog erscheint, greift dieser mit einem der begleitenden Stiche auf das gleiche Ausgangsbild zurück, doch bleibt er der Anzahl der Personen treu. **| Abb. 6 |** Bei diesem Text, dem 64 Stiche beigegeben sind, wovon der hier abgebildete der letzte ist, handelt es sich um eine Abhandlung zur Geschichte des Metallkunsthandwerks im 19. Jahrhundert, die materialbasiert ist und begleitet wird von einer Unternehmensgeschichte und einer Liste der Auftraggeber und der hergestellten Objekte. Eine Abbildung der Freiheitsstatue eröffnet als Vignette das Buch und beendet es auch wieder, dieser wird als einzigem Objekt ein eigenes Kapitel zugestanden. Die Statue wird nicht nur als Zeichen der Freundschaft zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten gesehen, sondern auch als



| Abb. 6 | Kolossalstatue der Freiheit, welche die Welt erleuchtet, von A. Bartholdi. Stich nach einer Fotografie von Albert Fernique. Gauthier 1885, pl. 64 ↗

Indikator für die Leistungsfähigkeit des Wirtschaftszweigs im 19. Jahrhundert: „cette œuvre gigantesque qui devra marquer, pour les âges futurs, le point d'arrivée de notre industrie vers la fin du XIX^e siècle“ (Gauthier 1885, 21).

Atelierbild II: Gaget, Gauthier et C^{ie}, Rue de Chazelles

Drei Jahre vor dem Erscheinen dieses Textes wird Gauthiers Partner Gaget vor die „Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries de l'art“ geladen. Er spricht von einem Industriezweig, der im Verschwinden begriffen sei: Vor allem im eigenen Land gebe es kaum mehr Arbeitsmöglichkeiten, so dass man sich inzwischen primär auf den ausländischen Markt konzentriere. Gerade sei man dabei, die Freiheitsstatue für New York zu fertigen; andere große Arbeiten erledige man für Belgien und Rumänien – „[p]our la France nous travaillons fort peu, ce qui est regrettable, car notre industrie est intéressante à conserver au point de vue de l'art“

(Commission 1884, 53). Die mangelnde Nachfrage sei unter anderem dadurch bedingt, dass die Arbeit zu teuer sei – man sei deshalb angewiesen auf den Staat und große Städte als Auftraggeber oder auf reiche Privatpersonen. Ob denn nicht mit billigerem Material, Zink etwa, ähnliche Effekte erzielt werden könnten, sodass die Nachfrage steige, wird Gaget gefragt, der dies klar verneint: „Nous faisons de l'art, et l'art est toujours cher“ (ebd., 54). Auch um die „valeur des ouvriers“ (ebd., 52) geht es. Es gebe ein Nachwuchsproblem und mangelndes Interesse an Aus- und Weiterbildung. „Votre industrie se trouve donc réduite à un état déplorable“, wird lapidar konstatiert. Die Fotos aus dem Inneren des Ateliers gestehen den rund 600 Arbeitern, die zwischenzeitlich dort tätig waren, durchaus ihren Raum zu. Für Provoyeur ist hier der Ort, an dem sie sichtbar werden können: „Ils sont les acteurs d'un grand spectacle, mais surtout les auteurs de la Statue, chaque photo est comme la signature collective de l'atelier [...]: grâce à ces photos, ils font une irruption salutaire dans une histoire

que les auteurs ont toujours eu tendance à cristalliser autour des seuls phares de l'âge industriel, de l'idéologie libérale ou de l'intervention des médias: Eiffel, Laboulaye ou Pulitzer" (Provoyeur 1986, 116). Nach getaner Arbeit bekommen sie, die zuvor vornehmlich Beiwerk waren, am 18. Januar 1885 ihr eigenes Bild.

| Abb. 7 | Eine Gruppe von vielleicht 120 Männern, alle in schwarzen Anzügen, teils stehend, teils sitzend auf den am Boden ausgelegten Tüchern, bilden, wie die Beischrift am unteren Rand verrät, das „atelier Gaget Gauthier“. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist das wohl in jeder Hinsicht größte Projekt des Ateliers vollendet, man befindet sich in der Phase des Abbaus.

Während die Arbeiter anonym bleiben, sorgte Bartholdi für die Verbreitung des eigenen Namens und die Festschreibung der eigenen Autorschaft. Im Rahmen der Spendensammlung wurden kleine Terrakottasta-

tuen der Liberté, das sogenannte „Modèle du Comité“, in limitierter Auflage verkauft. Die ein Meter hohe Reproduktion war, wie die Ankündigung verheißt, „re-touchée par la main de l'Auteur; chaque reproduction, portant la signature de l'Artiste, le sceau du Comité et un numéro, sera enregistrée dans le Livre d'Or de la souscription, avec le nom de l'acquéreur. Il en sera fait deux cents, puis tous les moules seront détruits, l'Artiste et le Comité s'interdisant la reproduction dudit modèle au delà de ce nombre" (Cnam, Fonds Bartholdi, 694). Trotz der Vielzahl an Reproduktionen wird auf Seltenheit und Einmaligkeit und die spezifische künstlerische Autorschaft abgehoben. Die Beförderung des Personenkults geht so weit, dass auf US-amerikanischer Seite für die Finanzierung des Sockels ein Autogramm erworben werden kann: „Autographs from Mr. Bartholdi are sold for the benefit



| Abb. 7 | Das Personal der Ateliers Gaget, Gauthier & Compagnie in Paris, 18. Januar 1885. Fotografie. Paris, Musée des Arts et Métiers, Inv.nr. 13768-0008-091 © Musée des Arts et Métiers-Cnam | photo Sylvain Pelly

of the Liberty's Pedestal Fund. They may be obtained at the office of the American Committee, 55, Liberty-street (room 32), New-York" (Cnam, Fonds Bartholdi, 1886). In seinem Artikel in *Le Temps* vom 27. März 1878 schreibt Charles Blanc: „Pour notre compte, nous sommes heureux que le nom d'un artiste français demeure attaché pour toujours à une conception aussi patriotique et aussi humaine, à une œuvre aussi grandiose“. Möglicherweise war diese Einschätzung zu voreilig – denn in seinem Beitrag anlässlich der Ausstellung zum 100-jährigen Geburtstag der Freiheitsstatue im Musée des Arts décoratifs 1986 fragt Provoyeur wiederum: „Comment [le] nom [de Bartholdi] a-t-il pratiquement disparu des études historiques et du panthéon des artistes?“ (Provoyeur/Betz 1986, 51).

Dass die Namen Monduit und Béchét heute kaum mehr mit der Statue in Verbindung gebracht werden, ist auch auf die weitere Entwicklung des Unternehmens zurückzuführen. 1880 verlässt Honoré Monduit mit seinem Sohn Philippe das Atelier in der Rue de Chazelles, um gemeinsam mit Jean Mesurer eine neue Firma zu gründen, Monduit Mesurer fils, die bis 1970 besteht. Die Statue verbleibt in der Rue de Chazelles, das Atelier führt die Arbeit daran unter dem Namen Monduit et Béchét – Gaget Gauthier succ. fort. Der Name Gaget überdauert die Zeiten, wenn man dem Eintrag in Jacques Boudets *Les Mots d'histoire* glauben möchte, im Begriff des „Gadget“: „Gadget a emprunté, en l'américanisant, le nom d'un artisan ou artiste parisien inventif, qui eut l'idée de commercialiser la statue de la Liberté [...]: il la miniaturisa sous forme de statuettes souvenirs. [...] [F]inalement, c'est le discret Gaget [...] qui a le mieux su transmettre son nom à la postérité“ (Boudet 1990, 461). Passiert man heute die Hausnummer 25 in der Rue de Chazelles, ist von dem Atelier keine Spur mehr zu finden. Einzig ein Schild der *Histoire de Paris* erinnert an die „Naissance de la Statue de la Liberté“ in den „ateliers Monduit-Gaget-Gauthier“ an diesem Ort.

Bibliographie

Belot 2018: Robert Belot, *La Liberté. Histoire d'un hyper-monument*, Saint-Étienne 2018.

Boudet 1990: Jacques Boudet, *Les Mots d'histoire*, Paris 1990.

Commission 1884: Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, Paris 1884. ↗

Di Matteo 1987: Colette di Matteo, *Les ateliers Monduit*, in: *L'Archange, la flèche. Ausst.kat.*, Paris 1987, 129–137.

Dulau/Kaiser 2011: Robert Dulau und Dorothée Kaiser, *L'Atelier Monduit. Une collection d'ornements d'architecture*, Versailles 2011.

Ellenberger 1993: Michel Ellenberger, *Le fonds Bartholdi, la Liberté et les ambiguïtés*, in: *La Revue du Musée des Arts et Métiers* 3, 1993, 40–44.

Gauthier 1885: J.-B. Gauthier, *La Plomberie au XIX^e siècle*, Paris 1885. ↗

Grigsby 2012: Darcy Grimaldo Grigsby, *Colossal: Engineering the Suez Canal, Statue of Liberty, Eiffel Tower, and Panama Canal. Transcontinental Ambition in France and the United States during the Long Nineteenth Century*, New York 2012.

Hargrove 1986: June Hargrove, *Le pouvoir de la presse*, in: *La Statue de la Liberté* 1986, 184–189.

Hodeir 1986: Catherine Hodeir, *La campagne française*, in: *La Statue de la Liberté* 1986, 132–153.

La Statue de la Liberté 1986: *La Statue de la Liberté. L'exposition du centenaire. Ausst.kat.*, Alençon 1986.

Provoyeur 1986: Pierre Provoyeur, *La construction*, in: *La Statue de la Liberté* 1986, 116–131.

Provoyeur/Betz 1986: Pierre Provoyeur in Zusammenarbeit mit Jacques Betz, Bartholdi ou la tenacité, in: *La Statue de la Liberté* 1986, 40–71.

Talansier 1883: Charles Talansier, *La Statue de la Liberté éclairant le monde*, in: *Le Génie civil* 19, Aug. 1883, 461–471. ↗