
TRANSFORMATION UND UMWERTUNG IM WERK THÉODORE GÉRICAULTS

Autor: Gabriel Hubmann

Erschienen in: ALL-OVER, Nr. 1, Juli 2011, S. 21-28

Publikationsdatum: 20. Juli 2011

URL: <http://allover-magazin.com/?p=394>

ISSN: 2235-1604

QUELENNACHWEIS:

Gabriel Hubmann, Transformation und Umwertung im Werk Théodore Géricaults, in: ALL-OVER, Nr. 1, Juli 2011. URL: <http://allover-magazin.com/?p=394>.

Texte, Abbildungen und Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen - auch auszugsweise - ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Urheber nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autorin oder Autor, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

Gabriel Hubmann

TRANSFORMATION UND UMWERTUNG IM WERK THÉODORE GÉRICAULTS*



Abb. 1: Théodore Géricault, Allegorisches Sujet, um 1818, Feder und braune Tusche, 16,6 × 21,8 cm, Rouen, Musée des Beaux Arts.

I.

In den Jahren von 1816 bis 1818 befasst sich der französische Künstler Théodore Géricault (1791-1824) mit Sujets, die von einigen Autoren biographisch unterlegt werden. Der Inhalt seiner Zeichnungen dieser Zeit dreht sich um Figuren, die in wilder und blinder Raserei äußeren beziehungsweise inneren Gewalten entfliehen zu wollen scheinen, diese dabei aber nicht abzuschütteln vermögen. Ein möglicher Ausgangspunkt für eine Besprechung dieser Werke kann mit einer um das Jahr 1818 datierten Tuschezeichnung gesetzt werden, die ein allegorisches Sujet zum Inhalt hat (Abb. 1).

Das Sujet dieser Zeichnung war Quelle beträchtlicher Spekulationen unter Géricault-Forschern und hat sich bis jetzt einer endgültigen Identifizierung beziehungsweise Interpretation entzogen.¹ Mehrere Deutungen wurden bisher vorgeschlagen, darunter aber meines Wissens nicht die nächstliegende (zumindest, was eine Klärung der Interpretation über eine Untersuchung einer möglichen Herkunft der zentralen Figur betrifft).² Unter den angegebenen Deutungen scheint der Verweis von Marie Jeune-Pessiot auf die Illustrationen von John Flaxman zu Dantes *Inferno* (1793) als mögliche Inspirationsquelle sehr plausibel zu sein. In Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Comedia* lassen sich tatsächlich etliche Motive finden, die auch in Zeichnungen Géricaults Eingang gefunden haben, wie etwa abwehrende Gesten, von Schlangen umschlungene oder laufende Figuren, die einen Eindruck

von Flucht erwecken. Sehr nahe kommt Géricaults Bild jedoch eine Illustration Flaxmans aus *Aischylos*, welche die Flucht vor Ablenkungen thematisiert (Abb. 2).³

Die Eigenart der Pose von Géricaults Figur vermag allerdings nicht gänzlich in den Vergleichen mit Illustrationen Flaxmans aufzugehen, ihr Vorbild ist vielmehr anderswo zu suchen. Schließlich ist die Zeichnung entweder schon im Zuge von Géricaults Italienreise (1816-1817) oder kurz darauf entstanden, auf der er wohl auch die Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen in Rom gesehen hatte. In der Literatur wurde auf Laokoon als Vorbild



Abb. 2: John Flaxman, Look, Look! Distractions in the sight: I fly, I fly Choephoree, Bildtafel 27 aus Aischylos, 1795, The E. P. Taylor Reference Library, Art Gallery of Ontario, Toronto.

für die zentrale Figur in der Zeichnung Géricaults bereits hingewiesen, so etwa von Lorenz Eitner im Jahr 1971.⁴ Allerdings ist mir in diesem Zusammenhang kein Deutungsversuch bekannt, in dem auf eine mögliche Verbindung zwischen der damaligen Lebenssituation Géricaults und dem Schicksal Laokoons hingewiesen wird. In seiner Zeichnung scheint Géricault die Haltung Laokoons zu reflektieren, wie er sie mit dem ausgestreckten Arm in der damaligen Rekonstruktion gesehen haben musste (der stark angewinkelte Arm wurde erst nach einem späteren Fund im 20. Jahrhundert angefügt). Laokoon und die Figur in der Zeichnung eint, dass sie beide durch die Einwirkung äußerer Kräfte bedroht und bedrängt, von Ungeheuern und Dämonen verfolgt und bestraft werden. Bei Géricaults Figur scheinen diese Krafteinwirkungen aber bereits zumindest teilweise von ihrem Innenleben evoziert zu werden – sind die Schlangen noch relativ konkret und real, so erwecken die anderen, weniger kräftig gezeichneten Figuren rechts den Eindruck, schon dem Bereich innerer Dämonen anzugehören. Die Schlange, die Laokoon mit seinem Arm abzuwehren versucht, ist in Géricaults Zeichnung aber in eine Draperie, ein Gewandtuch, transformiert worden. Allerdings wohnt ihm noch, vor allem in der Spitze des rechten Endes, ein kreatürliches Eigenleben inne, das von der Herkunft des Tuches zeugt. Auf diese künstlerische Leistung der Umwandlung eines Figurenattributs ist bei den Verweisen auf Laokoon als Vorbild meines Wissens jedoch nicht hingewiesen worden. Ein Beleg für diese Transformation – und damit auch für die Herkunft der Figur – lässt sich in einer wohl in Rom entstandenen Studie fliehender und berittener Figuren finden, worin in der oberen Reihe die dritte Figur von links

statt eines Tuchs noch eine Schlange in der linken Hand hält (Abb. 3).

Die Differenzen zwischen dieser Figur und Laokoon basieren auf einer Seitenverkehrung beziehungsweise Verdrehung, die auf den möglichen Einfluss von Reproduktionen hinweist, in denen die Gruppe qua Reproduktionstechnik seitenverkehrt wiedergegeben wurde. Eine Besonderheit der Arbeitsweise Géricaults bietet eine alternative Erklärung: Der Künstler änderte oft seine Kompositionen oder auch einzelne Figuren kurz vor ihrer Ausführung insofern ab, als er ihre Seiten verkehrte.⁵



Abb. 3: Théodore Géricault, Studien von fliehenden und berittenen Figuren, 1816-18, Feder und braune Tusche, 18,4 × 25,5 cm, Privatsammlung.

II.

Géricaults Zeichnung (Abb. 1) hängt offensichtlich mit einem Werkkomplex zusammen, der als *Gigantomachie-Projekt* bezeichnet wird und ebenfalls in den Jahren von 1816 bis 1818 geschaffen wurde.⁶ Zu dieser Werkgruppe wird auch die elaborierte Tuschzeichnung in *Abbildung 4* gezählt.

Das Motiv einer fliehenden Figur mit bewegter Draperie, das Géricault in den Werken dieser Gruppe entwickelte, kann nach Wheelock Whitney möglicherweise als der mit dem vom vergifteten Blut des Zentauren Nessos durchtränkten Mantel kämpfende Herkules identifiziert werden, was gut zum Interesse Géricaults für die Herkuleslegende während seiner Italienreise passen würde. Auch scheint die zweite Figur von links in *Abbildung 3* eine Keule zu halten, was ebenfalls auf die Figur des Herkules hinweist. Wendet man den Blick nun an den Ort, an dem die Studien der *Abbildung 3* wahrscheinlich ausgeführt wurden – nämlich nach Rom – so mag man sich vorstellen, wie Géricault in der Laokoon-Gruppe eine Verkörperung seines eigenen Gemütszustandes erkannte. Wie Laokoon und seine beiden Söhne von den Schlangen zusammengezurrert werden, so nahm sich Géricault vielleicht durch die unmoralische Affäre mit seiner Tante (vor der er nach Italien ‚geflohen‘ war) und den ständigen Druck der Geheimhaltung derselben in seiner Freiheit beschränkt und eingeengt wahr. Der Sprung von der Laokoon-Studie in *Abbildung 3* zur künstlerischen Leistung der

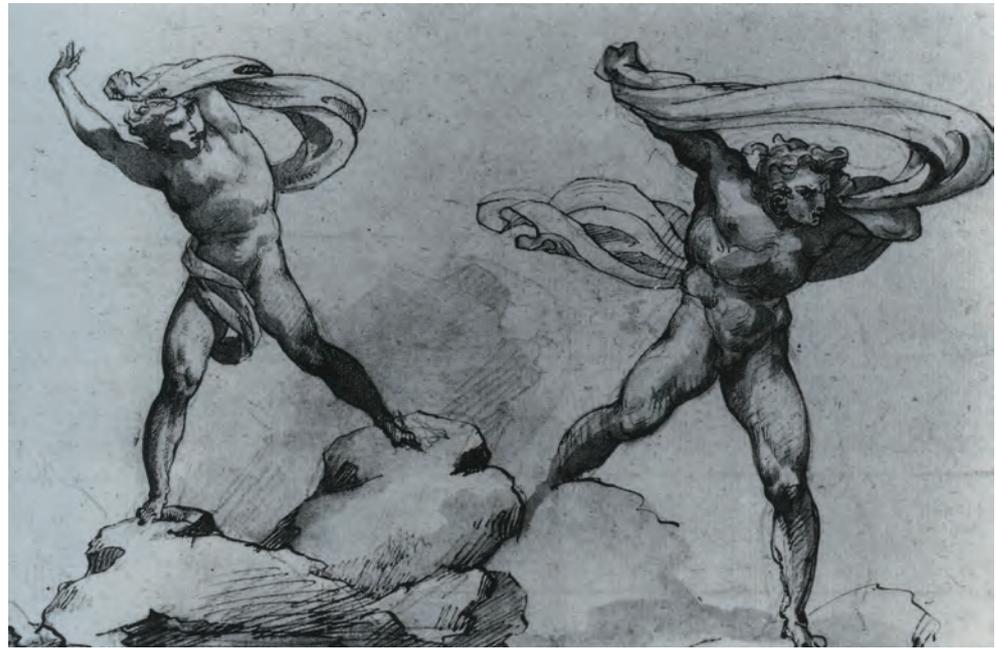


Abb. 4: Théodore Géricault, Zwei Studien von fliehenden Figuren, 1816-18, Feder und braune Tusche und verdünnte braune Farbe über Bleistift, 14,6 × 21,9 cm, Privatsammlung.

Transformation der Schlange in ein Tuch scheint nun plausibler zu werden. Es sieht so aus, als habe sich Géricault im zeitlichen Umfeld seiner Italienreise mit der Thematik der Flucht auseinandergesetzt, was für ihn damals von unmittelbarer Bedeutung gewesen sein musste. Die Episode der Herkulesgeschichte mit dem vergifteten Mantel, der sich mit Herkules' Haut verband und sich nicht mehr abstreifen ließ, würde ebenfalls zur Gemütslage Géricaults zu dieser Zeit passen – die Affäre mit seiner Tante verfolgte ihn weiterhin während seiner Italienreise. Das Motiv der Draperie und das damit verbundene Thema der Flucht waren also bereits durch die Herkulesgeschichte vorbereitet.⁷ Meine These lautet nun, dass Géricault angesichts von Laokoon, in dessen misslicher Lage er eine Darstellung seines eigenen Gemütszustandes erkannte, gerade deshalb zu dem künstlerischen Schritt angeregt wurde, die Schlange in ein Tuch zu transformieren, weil die Bedrohung durch ein Gewand in der Episode der Herkulesgeschichte bereits angelegt gewesen war – Schlange (Laokoon) und Tuch (Herkules) boten ein wahrlich vortreffliches Mittel, um Draperie und Bedrohung in einer Form – der des ‚lebendigen‘ Tuches – zu synthetisieren. In Folge wohnt dem Gewand eine bedrohliche Wirkung inne, die sich vor allem in *Abbildung 4* zeigt. Hierin scheint Géricault die Transformation der Laokoonschen Schlange in ein Tuch tatsächlich weiter ausgearbeitet zu haben. Der Ursprung des Draperiemotivs lässt sich noch daran erkennen, dass dem Gewand offenbar keinerlei Schutzfunktion innewohnt, sondern vielmehr eine bedrohliche Gewalt, vor der die Figuren zwar fliehen wollen, in der sie sich aber verfangen und sie nicht mehr abzuschütteln vermögen. Sie sind Gejagte ohne Hoffnung auf Rettung (die bewegten Draperien in *Abbildung 4* können auf zweifache Art gelesen werden: Entweder als formale Resonanz und Verstärkung der dynamischen Figurenbewegung oder als eine Verdeutlichung eines Eigenlebens, das sich nicht um die Gesetze der Gravitation schert). Vor wem oder was die gehetzten und gepeinigten Figuren in Géricaults Zeichnung zu fliehen scheinen, bleibt allerdings unklar. Nie tritt eine definier- oder identifizierbare Bedrohung ins Bild – auf seltsame Weise scheint die Bedrohung von den Figuren beziehungsweise von ihren Attributen (den Draperien) selbst auszugehen, vor denen sie davonlaufen, sie aber gleichzeitig mit sich fort tragen und nicht abschütteln können.

Abb. 5: Théodore Géricault, Studie zur Meuterei auf dem Floß, 1818, Feder, Kreide und Bleistift auf Papier, 41,7 × 59,1 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.



III.

Im Weiteren soll untersucht werden, ob die Figur in *Abbildung 1* und deren Schicksal in den folgenden Werken Géricaults eine Rolle spielen, und wenn ja, welche. In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass *Abbildung 1* stilistisch und damit auch zeitlich den Zeichnungen nahe steht, die Géricault als Studien für das *Floß der Medusa* angefertigt hatte, darunter auch die *Studie zur Meuterei* (Abb. 5).⁸ Tatsächlich scheint Géricault hier die zentrale Figur von *Abbildung 1* wieder aufzunehmen, nämlich in der männlichen Figur ganz rechts, die ein wehendes Tuch mit ihrem ausgestreckten linken Arm hochhält.

Diese bemerkenswerte Figur wirft sich in buchstäblich blinder Raserei (das Tuch schlingt sich um ihre Augen) mit einem Beil in der rechten Hand in die Fluten, beziehungsweise richtet sie sich gegen die von rechts herannahende Naturgewalt, wobei beide in einem mimetischen Verhältnis zueinander stehen: Géricault hat das Tuch der Welle angeglichen. An diesem Punkt kommt auch das Verhältnis von Natur und Kultur ins Spiel, die blinde Raserei nähert sich den Gewalten der Natur an, der Kannibalismus, der kurze Zeit später auf dem Floß stattfinden sollte, kann aus einer eurozentrischen Perspektive als ein Herausfallen des Menschen aus der Kultur gedeutet werden. Die Verfolgung und Bedrohung durch Gewalten, die sich wie der vergiftete Mantel des Nessos nicht abschütteln lassen, haben sich in dieser Studie Géricaults zur blinden Raserei ausgeformt und entsprechen so auch dem Wesen einer Meuterei: Radikaler Umsturz einer sozialen Hierarchie, der blind ist für Unterschiede von Stand, Status und Herkunft. Interessant ist nun zu beobachten, was im Vergleich mit der Studie zur Meuterei schließlich im ausgeführten Monumentalgemälde Géricaults, dem *Floß der Medusa* (Abb. 6), passiert.

Ausgehend von der Figur in blinder Raserei in der Meuterei-Studie hat Géricault offenbar den Farbigen gemalt, der auf ein Fass gestiegen ist und mit einem um seinen linken Arm gewickelten Tuch der weit entfernten Brigg *Argus* winkt. Hier wird eine radikale Umwertung einer Figur deutlich, deren Entwicklung in Géricaults *Allegorischem Sujet* (Abb. 1) ihren

Anfang genommen hatte. Ausgehend von Laokoon, der sich vergeblich gegen äußere Gewalten zu wehren versucht, hat Géricault im *Allegorischen Sujet* eine Figur geschaffen, die bedroht und verfolgt wird. Die Zeichnung hat allerdings neben den Gewalten, die der Figur äußerlich sind, bereits eine Bedrohung zum Inhalt, die vom moralischen Innenleben der Figur selbst erzeugt wird. Die Zeichnung bildet so eine Brücke zur Figur blinder Raserei in der Meutereistudie. Diese wird nun nicht mehr von äußeren, sondern von inneren Gewalten heimgesucht: Man mag hier an das Schicksal der Schiffbrüchigen denken, an einen Entzug von Flüssigkeit und fester Nahrung, die brennende Hitze der Sonne, die solche inneren Gewalten heraufbeschworen haben mochten und schließlich in ein Herausfallen des Menschen aus der Kultur in den als niederträchtig gebrandmarkten Kannibalismus mündeten. Bei der Figur in der Meutereistudie geht es nicht mehr um das Sehen und Wahrnehmen dessen, was dem Körper äußerlich ist, sondern um Vorstellungen, die aus dem Wahn geboren werden. Den Schlusspunkt bildet die Figur des Farbigen im *Floß der Medusa*,



Abb. 6: Théodore Géricault, Das Floß der Medusa, 1819, Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm, Paris, Musée du Louvre.

die nun mit einer von Géricault vorgenommenen Umwertung zusammenfällt: Der Farbige wird am stärksten von allen übrigen Schiffbrüchigen auf dem Floß zum Hoffnungsträger, weil er nämlich im Gegensatz zur Figur in der Meutereistudie wieder sieht, seine Sicht auf die *Argus* frei wird und er auch nicht mehr von einem Tuch beziehungsweise einer Schlange bedroht wird, sondern dieses beziehungsweise diese bändigen und in ein rettendes Signal verwandeln kann. Eine Einschlussbewegung, die mit Wahnsinn, Raserei und somit auch den Figuren Géricaults (etwa den Monomanen, deren stumpfer Blick die Bildfläche nicht zu durchbrechen vermag, um in einen reziproken Austausch mit den Betrachtern zu treten) in Verbindung gebracht werden kann, hat sich so in seinem wohl bekanntesten Gemälde in eine Figur der Öffnung verwandelt.⁹

IV.

Ich möchte hier zum Schluss einen ganz knappen Ausblick auf die Frage geben, wie die in diesem Text entwickelten Beobachtungen an das Thema *Elemente der Moderne im Werk Théodore Géricaults* angeschlossen werden können.¹⁰ Eine mögliche Beantwortung dieser Frage kann im Nachleben der Ikonographie gefunden werden – und dies in zweifachem Sinne:¹¹ Einerseits wird am Beispiel Géricaults deutlich, wie im Zeitraum um 1800, der Schwelle zur Moderne, gesetzte ikonographische Formen ausgehöhlt und sodann von psychischen Dynamiken des Künstlers gefüllt und von innen heraus transformiert werden – Géricaults Sujets sprechen in diesem Sinne von Vorgängen, denen die Ikonographie selbst unterworfen wird. Andererseits ist damit ein methodischer Einsatz bezeichnet: Nach einem Ende der Ikonographie kann dieser Aufsatz zeigen, welcher Erkenntnisgewinn bei einer erneuten Beschäftigung mit dieser auf dem Spiel steht – es sei hier auf Aby Warburgs Begriff der „energetischen Inversion“ hingewiesen, der dazu herangezogen werden kann, werkimmanente inhaltliche Umwertungen Géricaults unter dem Gesichtspunkt einer umwälzenden Psychodynamik zu fassen, die das Tor zur Moderne aufstößt.

GABRIEL HUBMANN studiert seit 2005 Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Wien. Er arbeitet derzeit an seiner Diplomarbeit in Kunstgeschichte zu Théodore Géricault.

ANMERKUNGEN:

- * Dieser Aufsatz ist die Kurzfassung des zweiten Kapitels, das ich für meine Diplomarbeit mit dem Titel *Elemente der Moderne im Werk Théodore Géricaults* ausarbeiten möchte. Ich danke Stefan Albl, Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler und Mirko Zschaubitz für wichtige Hinweise und Anregungen.
- 1 Vgl. Wheelock Whitney, *Géricault in Italy*, New Haven/London 1997, S. 196.
- 2 Whitney gibt hierzu einen Überblick: Whitney 1997, S. 212, Anm. 44.
- 3 Vgl. Katharine Lochnan, Eintrag zu Kat. Nr. 65, in: Brenda Gilchrist (Hg.), *Master drawings from the National Gallery of Canada* (Kat.), Washington 1988, S. 202-204.
- 4 Vgl. Lorenz Eitner, *Géricault* (Kat.), Los Angeles 1971, S. 63. Germain Bazin hingegen zieht einen direkten Vergleich zwischen Géricaults Allegorischem Sujet und einem Gemälde von Paulin Guérin, das auf dem Pariser Salon von 1812 ausgestellt wurde und Kain nach dem Mord an Abel zeigt, wie sich Satan in Form einer Schlange um ihn windet. Vgl. Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Bd. 2: *L'œuvre. Période de formation*, Paris 1987, S. 318. Die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Bildern wäre jedoch erst zu prüfen, bevor man die Behauptung, Laokoon habe für Abb. 1 als Inspirationsquelle gedient, abschwächen könnte (eine Abbildung des angeblich zerstörten Gemäldes von Guérin war mir bis zur Fertigstellung dieses Aufsatzes nicht zugänglich). Für Abb. 1 haben sich also nun mehrere mögliche Vorbilder herauskristallisiert: die Illustrationen von John Flaxman, die Laokoon-Gruppe und das von Bazin angeführte Gemälde von

Guérin – mit Georges Didi-Huberman kann man sagen, das Werk ist überdeterminiert und in ihm sind mehrere semantische Stränge verflochten.

- 5 Vgl. Lorenz Eitner, *Reversals of Direction in Géricaults Compositional Projects*, in: Giulio Carlo Argan et al., *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. 3: *Theorien und Probleme*, Berlin 1967, S. 126-133.
- 6 Vgl. Whitney 1997, S. 192 sowie S. 212, Anm. 41.
- 7 In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Herkules der Nessos-Mantel im Rahmen einer Eifersuchtsszene zum Verhängnis wurde: Seine Frau Deianira hatte ihm den Mantel geben lassen, als ihr das Gerücht zu Ohren kam, er habe sich in Iole verliebt – der tückische Nessos hatte Deianira zuvor seinen vergifteten Mantel als angeblichen Liebeszauber geschenkt. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 463-471.
- 8 Vgl. Ebd., S. 196.
- 9 Michel Foucault zufolge fällt die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit am Ende des 18. Jahrhunderts mit einem Kommunikationsbruch, einem abgebrochenen Dialog zwischen dem modernen Vernunftmenschen und dem Irren zusammen. Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1969, S. 8.
- 10 Ich danke Wolfram Pichler sehr herzlich für den Hinweis auf diese mögliche Zuspitzung meines Themas.
- 11 Dieser Ausdruck ist an Georges Didi-Hubermans Buch *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (Berlin 2010), angelehnt.

IMPRESSUM

ALL-OVER

Magazin für Kunst und Ästhetik

www.allover-magazin.com

ISSN 2235-1604

HERAUSGEGEBEN VON

Hannah Bruckmüller

Jürgen Buchinger

Dominique Laleg

REDAKTION WIEN

Schönburgstraße 33/6

1040 Wien

AUSTRIA

+43 664 3932722

hannah.bruckmueller@allover-magazin.com

juergen.buchinger@allover-magazin.com

REDAKTION BASEL

Unterer Rheinweg 148

4057 Basel

SWITZERLAND

+41 78 8251014

dominique.laleg@allover-magazin.com

LAYOUT/SATZ: Dominique Laleg

WEBDESIGN: Jürgen Buchinger

LEKTORAT: Hannah Bruckmüller

GEGRÜNDET 2010 Wien/Basel

COPYRIGHT

Texte, Abbildungen und Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen - auch auszugsweise - ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Urheber nicht erlaubt.

Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

DANKSAGUNG

Gottfried Boehm, Julia Gelshorn, Stefan Hauser, Inge Hinterwaldner, Michael Hübner, Clara Kuchar, Kunstsammlung NRW, Stefanie Kitzberger, Florian Pumhösl, Karin Rüttsche, Lena Schoberleitner

ABBILDUNGSNACHWEISE

- S. 4 Clyfford Still, 1951-L, No. 2, aus: Thomas Kellein (Hg.), Clyfford Still. Die Sammlungen der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und des San Francisco Museum of Modern Art (Kat.), München 1992, Nr. 25.
- S. 6 Morris Louis, Twined Columns II, aus: Michael Fried, Morris Louis, New York 1979, Bildtafel 102.
- S. 10 Gottfried Boehm, Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel 2011.
- S. 18 Sebastian Schütze, Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2009, S. 166-167.
- S. 21 Wheelock Whitney, Géricault in Italy, New Haven/London 1997, S. 197, Abb. 260.
- S. 22 Brenda Gilchrist (Hg.), Master drawings from the National Gallery of Canada (Kat.), Washington 1988, S. 203, Abb. 1.
- S. 23 Whitney 1997, S. 195, Abb. 258.
- S. 24 Ebd., S. 196, Abb. 259.
- S. 25 Albert Alhadeff, The Raft of the Medusa, London et al. 2002, S. 41, Abb. 13.
- S. 26 Sylvain Laveissière/Régis Michel (Hg.), Géricault (Kat.), Paris 1991, S. 153, Abb. 242.
- S. 40 Florian Pumhösl, Wien 2011.
- S. 42 Florian Pumhösl, Wien 2011
- S. 46 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2011.
- S. 47 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2011.
- S. 49 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2011.