



Bilder auf Leben und Tod. Théodore Géricault in der Frankfurter Schirn Kunsthalle

Autor: Gabriel Hubmann
Erschienen in: ALL-OVER #6, Frühjahr 2014
Publikationsdatum: 21. März 2014

URL: <http://allover-magazin.com/?p=1707>
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:
Gabriel Hubmann, Bilder auf Leben und Tod. Théodore Géricault in der Frankfurter Schirn
Kunsthalle, in: ALL-OVER #6, Frühjahr 2014, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1707>.

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

Gabriel Hubmann

Bilder auf Leben und Tod. Théodore Géricault in der Frankfurter Schirn Kunsthalle



Abb. 1 Géricault. Bilderauf Leben und Tod. Ausstellungsansicht mit Skulpturen von Caius Gabriel Cibber, Ende des 17. Jahrhunderts.

Besucherinnen und Besucher der Ausstellung *Géricault. Bilder auf Leben und Tod* in der Schirn Kunsthalle (Frankfurt am Main) betreten die Schau in der Rolle von Geisteskranken: Um zu den Exponaten vorzudringen, müssen sie zuerst zwei lebensgroße Skulpturen des dänischen Bildhauers Caius Gabriel Cibber passieren, die einst das Eingangsportal von Bethlem (auch Bedlam genannt) – eines Hospitals für psychisch Kranke in London – zierten (Abb. 1). Die linke männliche Figur stellt eine Personifikation der in sich gekehrten Melancholie dar, während die gegenüberliegende einen Zustand extrovertierter Tobsucht (oder Manie) verkörpert, weshalb sie auch Armfesseln trägt. Ob allen Besucherinnen und Besuchern die Rolle bewusst ist, die ihnen hier durch die beiden Skulpturen angetragen wird, steht zu bezweifeln (im Ausstellungskatalog wird erst ab S. 168 auf die zwei Werke eingegangen).

Bereits vor dem Durchqueren des von den Skulpturen gebildeten Tores wird man direkt vom Blick der Figur auf dem *Brustbild eines Karabiniers mit seinem Pferd* (1814/15) an der gegenüberliegenden Wand adressiert. Kann man hier anfangs spekulieren, ob sich dieses Bild nur aufgrund dieser unmittelbaren Adressierung vis-à-vis dem Eingang befindet, so wird von ihm auf einen zweiten Blick doch bereits eine der zentralen Fragen der Ausstellung angestoßen: die nach dem Status des Porträts. Zwar bleibt der Karabinier anonym und ist deshalb auch kein Porträt im Sinne eines repräsentativen Abbilds einer identifizierbaren, bekannten Person, gleichzeitig trägt sein Gesicht aber stark individuelle Züge. Man könnte also sagen, dass in diesem Bild ein unbekanntes Individuum Porträtwürde erlangt hat. Schon im Eingangsbereich der Ausstellung werden so mit den beiden Skulpturen und dem Bild des Karabiniers zwei Dimensionen gegenübergestellt, deren Kontrastierung eines der kuratorischen Anliegen ist: typisierter, lesbarer Ausdruck einerseits (Melancholie und Manie) – individuelle, oft schwer lesbare Gesichtszüge andererseits (Karabinier). Zudem sind in dem Brustbild zwei der wesentlichen Themen enthalten, um die sich das Werk Théodore Géricaults dreht: Soldat und Tier.

Wendet man sich vom Brustbild des Karabiniers nach rechts, betritt man den ersten der vier Themenbereiche *Kämpfe, Körper, Köpfe* und *Krisen*, deren tautogrammmatische Aneinanderreihung so nur im Deutschen funktioniert. Diese Bereiche sind auf sieben Räume aufgeteilt, aber in ihren Grenzen nicht explizit ausgewiesen, da sich die Thementexte nicht plakativ am Eingang, sondern eher unscheinbar seitlich an den Wänden innerhalb der Räume befinden. Dies ist einerseits gut, weil sich fließende Übergänge zwischen den Themen erkennen lassen, andererseits schlecht, weil man oft lange nicht weiß, in welchem inhaltlichen Rahmen man sich bewegt.

In den ersten beiden Räumen begegnet man Kämpfen verschiedenster Art, an prominenter Stelle Szenen aus den napoleonischen Kriegszügen zu Beginn des 19. Jahrhunderts (worin man öfter das Gesicht des Karabiniers aus dem Eingangsbereich wiederzuerkennen glaubt). Was sich hier mitunter zeigt, ist eine formale Parallelisierung von Mensch, Tier und Natur, die eine übergreifende Ordnung produziert. So entsprechen sich in der *Studie zum verletzten Kürassier, der sich aus dem Gefecht zurückzieht* (1814) die ausgestreckten Beine von Pferd und Kürassier sowie das Schwert (Abb. 2), während im *Kürassier von Waterloo* (1822) der Helmbusch des Soldaten und der Schweif des Pferdes, beziehungsweise das angewinkelte Bein desselben und der abgebrochene Ast rechts unten einander antworten (Abb. 3). Man könnte diese formalen Übereinstimmungen dahingehend interpretatorisch belasten, dass der Kriegszustand zu einer (oft unfreiwilligen) Verzahnung von Mensch, Tier und Natur führt.

Ist beim Kürassier, der sich aus dem Gefecht zurückzieht, zumindest äußerlich keine Verletzung sichtbar, so zeigen die Lithografien der vom Russlandfeldzug zurückkehrenden Soldaten Verstümmelungen verschiedener Art. Gegenüber an der Wand hängen vier Radierungen Francisco de Goyas aus den *Desastres de la guerra* (1810 – 1820), die



Abb.2: Théodore Géricault, Der verletzte Kürassier zieht sich aus dem Gefecht zurück (Studie), 1814.



Abb. 3: Théodore Géricault, Der Kürassier von Waterloo, 1822.

zum Teil Gräueltaten napoleonischer Soldaten an der spanischen Bevölkerung zeigen und wogegen sich die Kriegsbilder Géricaults fast friedlich ausnehmen. Treten die französischen Soldaten bei Géricault eher als Opfer auf, so bei Goya mitunter auch als Täter. Bereits hier merkt man, dass die Schau, entgegen ihrem etwas reißerischen Titel, keineswegs als rein monographische Ausstellung konzipiert ist – im Gegenteil soll es um eine Einbettung der Arbeiten Géricaults in den künstlerischen und auch medizinischen Kontext um 1800 gehen.

Mit der Skulptur *Satyr und Bacchantin* (um 1817/18) in einer inmitten des Raumes aufgestellten Vitrine wird das Thema des intersexuellen Kampfes angesprochen. Die Bacchantin reagiert auf die gewaltsamen Avancen des Satyrs mit einer seltsamen Mischung aus Sträuben und Fügen (ein Moment des Zwiespalts, das öfter in Werken Géricaults zu diesem Sujet zu bemerken ist). Weiters finden sich in diesem Raum Darstellungen, die sich nicht unmittelbar mit dem Thema des Kampfes verbinden. So einige Werke von Géricaults Italienreise und Lithografien von seinem Aufenthalt in England. Das *Rennen der Berberpferde in Rom* (1817) könnte man im Zusammenhang mit dem Kampf des Menschen gegen die unbändige Kraft der tierischen Kreatur sehen, die *arme Familie* (auch *italienische Familie* genannt, 1816/17) in Verbindung mit einem sozialen Kampf der Mittellosen ums nackte Überleben. Von dieser gesellschaftlichen Dimension des Themas Kampf sind auch die englischen Lithografien geprägt, die körperlich eingeschränkte, verarmte oder arbeitende Menschen der unteren Schichten zeigen, die sich Tag für Tag im urbanen Lebenskampf durchsetzen müssen. Einziges Werk in diesem Bereich, das eher der Lebensfreude gewidmet scheint, ist *Neapolitanischer Tanz: Tarantella*

(1817) mit einem phantastischen Chiaroscuro, das dem Schauspiel Lebendigkeit verleiht. Allerdings liegt über dem Ganzen ein melancholisch stimmendes Licht, durch das die allegre Szene wiederum konterkariert wird.

Geht man voran in den folgenden Raum, begegnet man weiteren Facetten des Kampfes: entweder Mensch gegen Mensch – in der *kannibalischen Szene auf dem Floß der Medusa* (1818/19) und in den *Boxern* (1818), wo ein Weißer gegen einen Farbigen antritt – oder Tier gegen Tier – in *Löwe, ein Pferd verschlingend* von 1823 und in *Pferden, die in einem Stall kämpfen* von 1818, wo sich die beiden Tiere ineinander verbeißen.

Passiert man schließlich Adolph Menzels *toten Husar* (1844), der wie die anderen ausgestellten Arbeiten Menzels einen skrupulösen Detailreichtum aufweist, der dem Werk Géricaults fremd zu sein scheint, gelangt man in die folgenden beiden Räume, die dem Thema Körper gewidmet sind.

Betritt man den ersten, finden sich zur Linken zwei Akte von Géricault und Eugène Delacroix, der erste (ein Rückenakt) um 1811 oder 1816 noch dem klassizistischen Körperkonzept verpflichtet, der zweite (in Frontalansicht posierend) für 1821/22 fast schon unzeitgemäß modern. Allerdings scheinen sich bei Géricaults Bild bereits Risse im klassizistischen Körpermodell abzuzeichnen: Einerseits löst sich der Schatten von der Figur (er kann genauer besehen gar nicht von ihr stammen) und wird zu einem unheimlichen Wiedergänger, andererseits sticht die Blöße am Hinterkopf des Mannes ins Auge.

Rechts neben der Aktdarstellung von Delacroix kann man Géricaults *Studie des Skeletts und der Muskulatur eines rechten menschlichen Fußes* mit einer Tafel aus Charles Monnets *Études d'anatomie à l'usage des peintres* (1780) vergleichen und erkennen, dass Géricault diese Tafel fast vollständig (samt Beschriftung) abgezeichnet hat. Eine derart direkte Gegenüberstellung findet sich in der Ausstellung nur noch einmal, nämlich im Themenbereich Köpfe, wo die Studie eines Schädels von Géricault neben einer Tafel aus Giuseppe Del Medicos *L'anatomia per uso dei pittori e scultori* (1811) platziert ist.

Der auf dem Rücken liegende Muskelkörper auf einer Tafel aus Jacques Gamelins *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie, dessiné d'après nature* (1779) im nächsten Raum ähnelt manchen der Schiffbrüchigen auf den Studien von Géricault zum *Floß der Medusa* (1819), die daneben hängen.

An der Wand gegenüber sind mehrere Studien der Anatomie des Pferdes von Géricault den anatomischen Studien des englischen Pferdemaalers George Stubbs beigelegt, die aus einer direkten Analyse von Tierkadavern entstanden. Géricault hingegen nahm selbst keine Sektionen vor, sondern zeichnete wiederum nach Vorbildern aus dem künstlerischen Lehrbetrieb.

Wichtig ist hier zu betonen, dass Géricaults Werke, deren Vorlagen und Vergleichsbeispiele – die Titel von Monnets und Del Medicos Publikationen weisen bereits darauf hin (... *à l'usage des peintres* bzw. ... *per uso dei pittori e scultori*) – nicht primär aus einem human- oder veterinärmedizinischen Interesse entstanden sind (obwohl manche

von ihnen durchaus in diesem Kontext ansiedelbar sein mögen), sondern aus einem künstlerischen Bedürfnis nach einer genauen Kenntnis der menschlichen und tierischen Anatomie, um die Oberfläche lebendiger Körper lebensecht darstellen zu können (so war auch Jacques Gamelin ein Maler und kein Mediziner, was man unmittelbar an den Posen seiner Körper erkennen kann).

Den Abschluss dieses einen Zweiges der Ausstellung bilden die drei *Studien von abgetrennten Gliedmaßen*, auch als *Anatomische Fragmente* bezeichnet (alle 1818/19 entstanden), die dieselben Körperteile aus verschiedenen Blickwinkeln zeigen. Von diesen Gemälden schreibt die Ausstellung allerdings nur zwei Géricault zu (alternativ werden dem Künstler in der Forschung alle drei attribuiert), wobei jedoch dasjenige aus einer Privatsammlung hinsichtlich der künstlerischen Qualität einen derartig großen Abstand vom anderen aufweist, dass man auch hier die Zuschreibung an Géricault bezweifeln möchte. Mehreres an diesen Bildern bleibt rätselhaft beziehungsweise unbeantwortet. So etwa die Frage, aus welcher Prozedur die Teile tatsächlich hervorgegangen sind – aus einer Sektion? Warum beließ man dann aber den oder die Körper nicht ganz, was anatomischen Zwecken dienlicher gewesen wäre? Während eines der Beinfragmente noch eine glatte Schnittfläche aufweist, sieht der Arm hingegen eher ausgerissen aus (auch die abgetrennten beziehungsweise abgeschlagenen Köpfe Géricaults von 1818/19 weisen unregelmäßige Schnittkanten auf). Dem Teil des anderen Beines wurde wiederum die Haut abgezogen. Diese unterschiedlichen Zurichtungen verkomplizieren die Frage, *warum* die Körperteile so aussehen, wie sie dargestellt wurden. Auch das blutige Tuch um den Arm kann nicht wirklich zugeordnet werden. Ist es als prosaischer Verweis auf das Leichenhaus zu lesen? Als Reverenz an die Gattung des Stillebens mit ihren Draperien? Oder doch als Dimension der Fremdbberührung durch ein Textil, das auf der Haut aufliegt? Noch ein anderes Textil wirft hier Rätsel auf, nämlich das türkisfarbene Tuch, das zwischen den Gemälden und der Wand aufgespannt ist (es findet sich auch bei den Monomanenporträts im anderen Teil der Ausstellung wieder, wie in Abb. 5 zu erkennen ist. Die Farbe Türkis, in der die gesamte Ausstellungsarchitektur gehalten ist, hat zudem Eingang in die Kataloggestaltung gefunden). Sollte hier die Intention gewesen sein, bestimmte Arbeiten durch den Stoffbezug hervorzuheben, so ist die Rechnung leider nicht aufgegangen. Da das Tuch auffällig wird, indem es sich welt oder nicht bündig mit der Wand abschließt, lenkt es die Aufmerksamkeit eher von den Werken ab als auf sie hin.

Zurück beim Brustbild des Karabiniers im Eingangsbereich eröffnet sich der andere Zweig der Ausstellung, der von den beiden Themenschwerpunkten Köpfe und Krisen gebildet wird.

Gleich zu Beginn wird die Gegenüberstellung vertieft, die sich – wie anfangs erwähnt – bereits im Eingangsbereich findet: Etliche Gemälde Géricaults, darunter *Porträt eines Schiffbrüchigen*, *Porträt eines Afrikaners*, *Studie eines Modells* und *Studie eines Mannes*, auch bezeichnet als *Zimmermann der Medusa* (alle 1818 oder 1819 entstanden), die allesamt zwischen Studie und selbstständigem Porträt anonymer Modelle schwanken, sind in Beziehung zu Ausdrucksköpfen gesetzt.



Abb. 4: Géricault. Bilder auf Leben und Tod. Ausstellungsansicht.



Abb. 5: Géricault. Bilder auf Leben und Tod. Ausstellungsansicht.

Diese wollen emotionale Zustände oder Charakterzüge über eine physiognomische Typisierung eindeutig les- und ableitbar machen. Davor verschließen sich die Porträts Géricaults tendenziell, obwohl man auch darin – etwa im nach oben gerichteten melancholischen Blick der Modelle – einen bestimmten Typus erkennen könnte. Dies zeigt wiederum, dass die Grenzziehungen zwischen Studien- und Ausdrucksköpfen oft nicht so klar sind. Die faziale Kodifizierung findet in den Zeichnungen Charles Le Bruns (ausgestellt ist *Der Schrecken* von 1668) einen Vorläufer im künstlerischen Bereich. Ein Jahrhundert später versuchte der Pfarrer Johann Caspar Lavater die Physiognomik als Wissenschaft zu begründen, Anfang des 19. Jahrhunderts gefolgt von der Phrenologie nach Franz Joseph Gall, einem Arzt. Gemeinsam ist diesen Ansätzen die Vorstellung, von äußeren Merkmalen wie Gesichtszügen oder der Form des Schädels unmittelbar auf innere Wesenszüge rückschließen zu können.

Inmitten des Raumes befindet sich ein Podest mit Köpfen beziehungsweise Schädeln aus unterschiedlichen Kontexten, darunter etwa die Büste *Der Neger Selim* (1807) von Johann Gottfried Schadow oder der Abguss eines Schädels mit Etiketten, welche die phrenologischen Zonen nach Gall bezeichnen (Abb. 4). Gerade in diesem Raum

hätte man sich eine stärkere textbasierte Vermittlung gewünscht, vor allem angesichts der Unbequemlichkeit mit den Exponaten, die eine äußerst problematische Dimension der Kraniometrie beziehungsweise -skopie, der Vermessung und Beobachtung des Schädels, und deren Interpretation andeuten. Der Mangel an Text innerhalb der Ausstellung scheint kein erratischer Einzelfall, sondern ein systematisches Phänomen der gegenwärtigen Ausstellungspraxis zu sein, die verstärkt auf Audioguides und Kunstvermittlung setzt.

Weitere Porträts – darunter eines von Géricaults eher unheimlich anmutenden Kinderbildnissen (*Élisabeth Dedreux*, 1817/18) – bilden den Übergang zum letzten Schwerpunkt, der dem Thema Krisen im Sinne des Wahnsinns oder der Geisteskrankheit gewidmet ist. Man findet hier vier der fünf bis heute bekannten Monomanenporträts von Géricault (alle um 1820 entstanden). Da das fünfte nicht ausgeliehen werden konnte, wurde es durch eine extra anlässlich der Ausstellung angefertigte Paraphrase von Marlene Dumas ersetzt (Abb. 5). Es stellt sich allerdings die Frage, ob man dieses Fehlen nicht anders inszenieren hätte können – zum Beispiel durch einen einfachen Hinweis und eine Reproduktion – beziehungsweise ob es überhaupt inszeniert hätte werden sollen. Zudem findet sich zum Dumas-Bild und dem Hintergrund seines Entstehens der einzige Text der Ausstellung, der erläuternd auf ein Einzelwerk eingeht.

Neben den Monomanen befinden sich Tafeln aus dem *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie* (1801) von Philippe Pinel und der Abhandlung *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* (1838) von Jean-Étienne-Dominique Esquirol (der den Begriff Monomanie prägte), zwei Psychiatern am Hôpital Salpêtrière in Paris, die großen Wert auf das genaue Studium der Schädelform beziehungsweise der Physiognomie zur Erkundung psychischer Erkrankungen legten. Ein Studium, demgegenüber sich Géricaults Monomanen zu verschließen scheinen, gleichwohl sie – die von den Betrachtenden abgewandten Blicke unterstützen diesen Eindruck – Objekte der Beobachtung darstellen. Dieses Schicksal teilen sie mit den Psychatriepatienten des Springfield Hospitals auf den gegenüber ausgestellten Fotos, die Hugh Welch Diamond um 1850 aufgenommen hatte. Bei bloßer Gegenüberstellung wird allerdings nicht klar, ob nun die Ähnlichkeit dieser Aufnahmen mit Géricaults Porträts (man achte auf die älteren Frauen mit Haube) oder nicht vielmehr deren irreduzible Differenz herausgestrichen werden soll.

Die Ausstellung unternimmt den Versuch, Théodore Géricault aus seiner Isolation als versponnener romantisch-morbider Künstler, in die er durch die Kunstgeschichte bisweilen gedrängt wurde, herauszulösen und seine Arbeiten in Kontakt mit zeitgenössischen Werken anderer Künstler oder medizinischen Diskussionen zu bringen. Dargestellt werden soll Géricault dabei als Künstler, der einem auf das Partikulare und Individuelle zielenden Realismus stark zugeeignet war, der keinen Widerspruch zu einer romantischen Haltung darstellen muss, sondern mit ihr eine Verbindung eingehen kann. Die Beziehungen, die von der Ausstellung in diesem Vorhaben hergestellt

werden, sind jedoch gerade dann mit äußerster Vorsicht zu behandeln, wenn sich augenscheinlich Ähnliches in Form oberflächlicher visueller oder thematischer Übereinstimmungen auf einen genaueren Blick als unhintergebar different erweist. Dies gilt für die Konfrontation der Werke Géricaults mit anderen künstlerischen Positionen ebenso wie für die Gegenüberstellung von künstlerischen Arbeiten und Objekten aus dem medizinischen Kontext. Zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für diese Problematik hätte die sonst sehr gelungene Ausstellung stärker beitragen sollen.

Autor

Gabriel Hubmann hat sein Studium der Kunstgeschichte in Wien 2012 mit einer Arbeit zu *Elementen der Moderne im Werk Théodore Géricaults* abgeschlossen, die im selben Jahr mit der Sir-Ernst-Gombrich-Nachwuchspreis ausgezeichnet wurde. Gegenwärtig ist er Mitarbeiter am NFS Bildkritik eikones in Basel mit einem Dissertationsprojekt zur *Transformation der Allegorie im französischen Kunstschaffen um 1800*.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2013. Foto: Norbert Miguletz.
Abb. 2: Gregor Wedekind/Max Hollein (Hg.), Géricault. Bilder auf Leben und Tod (Kat.), München 2013, S. 24.
Abb. 3: Wedekind/Hollein 2013, S. 27.
Abb. 4: © Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2013. Foto: Norbert Miguletz.
Abb. 5: © Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2013. Foto: Norbert Miguletz.