

In Hessen doch was Neues! Géricault in Frankfurt am Main

Géricault. Bilder auf Leben und Tod.

Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.,
18. Oktober 2013–26. Januar 2014;
Museum voor Schone Kunsten, Gent,
21. Februar–25. Mai 2014. Katalogbuch
hg. v. Gregor Wedekind/Max Hollein.
München, Hirmer Verlag 2013. 224 S.,
zahlr. Farb- und s/w Abb.
ISBN 978-3-7774-2077-6 (dt. Ausgabe);
978-3-7774-2068-4 (engl. Ausgabe);
978-3-7774-2147-6 (niederl. Ausgabe).
€ 48,00

Die Schau in der Frankfurter Schirn mit dem programmatischen Untertitel „Bilder auf Leben und Tod“ war die erste monographische Ausstellung überhaupt, die dem so früh an den Folgen eines Reitunfalls verstorbenen Théodore Géricault (1791–1824) bisher in Deutschland gewidmet worden ist.

In veränderter Form ist sie derzeit im Genter Museum voor Schone Kunsten zu sehen. Da ein Paragone mit der Pariser Großausstellung 1991/92 im Grand Palais im Hinblick auf Vollständigkeit der Werkpräsentation ohnehin aussichtslos war, hat Kurator Gregor Wedekind klugerweise einen anderen Weg eingeschlagen: Er hat mit großer Kennerchaft und kombinatorischem Feingefühl eine thematische Kabinettausstellung im besten Sinne des Wortes komponiert, die den „anderen“, den abgründigen, akademiekritischen Künstler Géricault vorstellte, mit all seinen Vorlieben für das Morbide, das Anormale, die Devianz, aber auch für das zutiefst Humane. Die Darstellung von physischem wie psychischem Leiden wird in seinen Gemälden zugleich zu einer Krisenbewältigung der menschlichen Miserabilität in einer sich modernisierenden Umwelt und in einer Gesellschaft, die die historischen Traumata der während der Terreur radikalisierten Revolution noch nicht überwunden hat.

Wedekinds Text im Katalogbuch „Widerspiel der Existenz. Théodore Géricaults tragischer Realismus“ bietet die politischen, medizinhistori-

schen, kriminologisch-juristischen, ästhetikgeschichtlichen und kunsttheoretischen Kontexte für die Bestückung der einzelnen Kabinette und ist den Themen der Ausstellungsräume folgend in „Kämpfe“, „Körper“, „Köpfe“ und „Krisen“ gegliedert, so dass derjenige Besucher am meisten von der Ausstellung profitierte, der diesen Subtext vorab zur Kenntnis genommen hatte. In diesen langen Essay eingeschossen und durch blaues Papier hiervon abgesetzt sind vier Beiträge zu Einzelaspekten, die jedoch teilweise die argumentative Stringenz und Informationsdichte von Wedekinds Beitrag vermissen lassen: Was Bruno Chenique zu „Géricault und Delacroix“ und Bruno Fornari über „Géricault oder die Grausamkeit des Alltäglichen“ (mit Seitenblicken auf Jacques-Louis David) zu sagen haben, bleibt eher an der Oberfläche.

Interessanter und gehaltvoller sind da schon Claude Quétels Ausführungen zum psychiatrischen Diskurs der Romantik, der vor allem die Bild- und Textquellen untersucht, die den Hintergrund für Géricaults sogenannte Monomanenporträts bilden. Um allerdings Michel Foucaults epistemologische und macht- wie diskursanalytische Untersuchungen zu diesem Themenkomplex, wie

er sie in seiner Doktorarbeit *Folie et déraison* (1961 als *Histoire de la folie à l'âge classique* publiziert) oder in der *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (Paris 1963) dargelegt hat, in Frage zu stellen, hätte es schon einer etwas differenzierteren und ausführlicheren Argumentation über mehr als einen Absatz hinweg bedurft. Die deutlich zu kurz greifende Behauptung, Foucault vertrete einen „Monismus des Wahnsinns“, wird den hochkomplexen Überlegungen des Altvaters der Irrsinnforschung nun wahrlich nicht gerecht. Generell spielen die von Foucault entwickelten theoretischen Prämissen des psychiatrischen Diskurses zu Beginn des 19. Jahrhunderts und seiner Klassifikationssysteme im Katalogbuch eine erstaunlich geringe Rolle.

KLEINFORMATIGE BRAVOURSTÜCKE BEDROHTER MÄNNLICHKEIT

Naturgemäß, da nicht ausleihbar, waren die Bravourstücke aus der frühen Karriere Géricaults in der Frankfurter Ausstellung nur in Skizzen- oder Studienform präsent: Sein 1812–1814, in der Endphase der napoleonischen Herrschaft mit ihrem leeren Säbelgerassel, entstandenes Gegenmodell zu Davids hypervirilem Alpenüberquerer Napoleon von 1800/01 ist der verletzte Held, der nicht unbedingt tödlich verwundet sein muss, sondern eher dauerhaft traumatisiert ist und damit dem Männlichkeitsideal, das um Napoleon verbreitet wurde, nicht mehr entsprechen kann oder will. Sein verletzlicher Körper wird nur noch von der Verkleidung seiner Uniform zusammen- und in Form gehalten, wie Norman Bryson gezeigt hat (Géricault and „Masculinity“, in: *Visual Culture. Images and Interpretations*, hg. v. Norman Bryson, Hanover 1994, 228–259).



Abb. 1 Géricault, *Scène du cannibalisme sur le radeau de la Méduse*, 1818/19. Schwarzer Stift, braune Tusche, weiße Gouache. Musée du Louvre (Paris bpk | RMN – Grand Palais | Michel Urtado, Pressebereich Schirn Kunsthalle)

Im Salon von 1814 stellte Géricault seinem *Officier de*

chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant von 1812 als Pendant einen verletzten Kürassier als negative Pathosfigur zur Seite. Das Format der in Frankfurt gezeigten Ölstudie zum *Cuirassier blessé quittant le feu* aus dem New Yorker Brooklyn Museum mit seinen 55,2 x 46 Zentimetern scheint diesem defätistischen Krieger, der dem Kampf den Rücken kehrt, fast angemessener als das ausgeführte Bild im Louvre (3,49 x 2,66 m), von dem man immer den Eindruck hat, es sei für die Intimität der Darstellung eigentlich zu groß geraten. Dieser gebrochene Militär ist ein Spätling des angeblich so goldenen napoleonischen Zeitalters, zugleich ein Fanal frühromantischer Befindlichkeit, denn er zeigt keine äußeren Wunden, er ist innerlich verletzt.



Abb. 2 Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, um 1812. Ölskizze. Brüssel, Privatsammlung [Esquisses peintes de l'époque romantique, S. 38]

Aber selbst Géricaults vorgeblich so angriffslustiger Gardeoffizier von 1812 ist ja nur vermeintlich im heroischen Gestus der Attacke gegeben: In höchst bedenklicher Statik wendet er den Blick zurück, weg vom chaotischen Kampfplatz, auf dem keine geordnete Schlacht mehr ausgetragen wird. Ein einzelner, versprengter Reiter, zudem nur mit einem Säbel bewaffnet, der aus dem Requisitenfundus der großen Oper zu stammen scheint, versucht hier, wenn überhaupt, noch einen letzten „Angriff“, der sich sinnloserweise und donquichotenhaft gegen eine unbemannte Kanone richtet und damit zur Chiffre völliger Aussichtslosigkeit erstarrt. Nicht von ungefähr war dem ursprünglichen Bildtitel *Portrait équestre de M. D.**** nichts Militärisches zu entnehmen gewesen, das Reiterbildnis des im Titel anonym gebliebenen

Monsieur Dieudonné wurde erst im Livret des Salons von 1814 in einen *Hussard chargeant* verwandelt, vielleicht sogar gegen die Intention des Künstlers, noch später dann in einen Gardeoffizier. Die fast miniaturhaft wirkende Ölskizze aus Brüsseler Privatbesitz (um 1812, 26 x 20 cm; Abb. 2) zu diesem ebenfalls im Louvre befindlichen Bild, in welcher der Reiter durch die grandios offene Faktur besonders gefährdet und verletzlich wirkt, was die Instabilität des gesamten Unterfangens „Napoleonische Kriege“ höchst sinnfällig macht, konnte in Frankfurt bedauerlicherweise nicht gezeigt werden: Sie war etwa zeitgleich in einer exquisit bestückten Ausstellung zum Stellenwert romantischer Ölskizzen und Studien im Pariser Musée de la Vie romantique zu sehen (vgl. den kenntnis- und materialreichen Katalog: *Esquisses peintes de l'épo-*

que romantique. Delacroix, Cogniet, Scheffer... Sous la direction de Sophie Eloy, Paris 2013, 192 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-7596-0219-3, € 35,00).

Zum monumentalsten und berühmtesten aller Historienbilder Géricaults, seinem 4,91 auf 7,16 Meter messenden *Floß der Medusa* (im Salon von 1819 übrigens ebenfalls neutral als *Scène de naufrage* betitelt), waren verschiedene Figurenstudien und Skizzen zu sehen, unter anderem die unzutreffend so benannte *Scène du cannibalisme sur le radeau de la Méduse* aus dem Louvre (Abb. 1). Wer hier links einen knienden Schiffbrüchigen sehen will, der gerade dabei ist, einem Toten den Armstumpf abzunagen, nachdem er dessen Hand dann ja bereits in Gänze verspeist haben müsste, hat entweder schlicht nicht richtig hingeschaut oder die tiefenräumliche Staffelung der Zeichnung ignoriert – oder aber, er ist Opfer seiner überschießenden Einbildungskraft geworden (vielleicht auch animiert durch die postkolonial korrekte Interpretation des Bildes von Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Hew Haven 2002, Unterkapitel

„Cannibalism. Senegal“, 165ff.). Solche Mechanismen der Grausamkeitsprojektion findet man in der Forschungsliteratur auch in Bezug auf Géricaults formal alle klassischen Standards der Salonmalerei virtuos bedienendes und im Modus des Erhabenen konzipiertes Riesengemälde selbst, auf dem man diejenigen Horrorszene von Tod und Kannibalismus vergeblich sucht, die zwei Überlebende der Katastrophe, der Schiffsarzt Jean-Baptiste-Henri Savigny und der Ingenieur Alexandre Corréard, in ihrem Augenzeugenbericht von 1817 in den schrecklichsten Farben geschildert haben (*Naufrage de la frégate „La Méduse“: faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816*; die 5. Aufl. von 1821 mit Illustrationen von Géricault unter: <http://gallica.bnf.fr> als pdf).

ABGESCHLAGENE GLIEDMASSEN UND DIE GUILLOTINE

Doch es gab in der Frankfurter Ausstellung bei weitem nicht nur kleinformatige Skizzen und Zeichnungen zu sehen: Am einen Ende des Ausstellungsparcours wurde der Besucher mit fast obszön zu nennenden Gliedmaßen-Stilleben konfrontiert (Abb. 3), mit kunstvollen Kompositionen abgeschlagener Arme und Beine – zumeist von hingetrichteten Straftätern stammend –, die zu neuen, skulptural anmutenden Wesen zusammengesetzt und in erotischen Umfahrungen und Verschlingungen verbunden sind. Diese Leichteile in altmeisterlicher Malweise könnten auch als ein akademiekritischer Kommentar Géricaults zur dort vorherrschenden klassizistischen Praxis des Malenlernens



Abb. 3 Géricault, *Fragments anatomiques*, 1818. Öl auf Lw. (© Musée Fabre, Montpellier, Pressebereich Schirn Kunsthalle)

anhand von Gipsabgüssen einzelner Module (Arme, Hände, Beine und Füße) verstanden werden, die der Eleve erst in einer späteren Lernphase zu neuen Körpern zusammenfügen durfte. In ihrer wenn auch durch die Faktur sublimierten Anhäufung des Schreckens aber sind diese exzentrischen Bilder Dokumente des von Wedekind in seinem Essay herausgearbeiteten „tragischen Realismus“, der zugleich eine Form von „horrific realism“ in der Darstellung des Schrecklichen und Ekelhaften ist, welcher sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh.s in Kunstformen wie dem Schauerroman oder Füssli'schen Nachtmaar-Visionen ausbildet. Das hat Nina Athanassoglou-Kallmyer in ihrem Aufsatz „Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold“ überzeugend dargestellt (in: *The Art Bulletin* 74/IV, 1992, 599–618; vgl. auch Stefan Germer, Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jh.s, in: *Orte des Unheimlichen*, hg. v. Klaus Herding/Gerlinde Gehrig, Göttingen 2006, 159–191).

Charles Nodier hat im „Nachgesang“ zu seiner frenetischen Erzählung *Smarra ou les démons de la nuit* von 1821 nicht ohne einen Anflug von schwarzem Humor eine Phantasmagorie eines nach seiner Trennung vom Rumpf autonom weiterlebenden Kopfes entworfen: „mein Kopf war gefallen, war weggerollt, war über das häßliche Brettergerüst des Schafotts gehüpft und wollte, schon ganz unkenntlich, zu den Kindern hinunterfallen, zu den hübschen Kindern von Larissa, die mit Totenköpfen ihr Spiel treiben, da hielt er sich an einer hervorspringenden Planke fest, indem er sich dort mit diesen Eisenzähnen, die die Wut der Todesnot verleiht, festbiß. Von dort kehrte ich meine Augen der Versammlung zu, die sich still, aber befriedigt zurückzog. Ein Mann war eben vor dem Volk gestorben“ (Nodier, *Smarra oder Die Dämonen der Nacht*, in: ders., *Die Kümmelfee und andere Erzählungen*, übers. v. Hermann Hofer, Zürich 1979, 255–308).

Diese literarische Horrorszene bezieht sich auf ein in den 1820er Jahren vieldiskutiertes Phä-



Abb. 4 Géricault, Studie eines Modells, um 1818/19. Öl auf Lw. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Pressebereich Schirn Kunsthalle)

nomen im Strafvollzug, das im engen Zusammenhang mit den Debatten um die Abschaffung der Todesstrafe stand. Es handelte sich um die Frage, ob die Guillotine, die ja in der Restaurationszeit wieder sehr zu Ehren kam, tatsächlich aufgrund der Schnelligkeit ihrer Exekution human agiere oder ob nicht vielmehr das menschliche Bewusstsein im Gehirn in einer Szene unausdenklicher Grausamkeit nach der Enthauptung noch kurzzeitig weiterarbeite (vgl. Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris 1987). Dies war ein Thema, das jenseits der moralisierend-politischen Stellungnahme des liberalen Lagers, dem auch Géricault angehörte, Maler und Literaten vor allem als genuines Künstlerthema interessierte. Könnte der Dekapitierte tatsächlich noch eine bestimmte Zeitlang weiter sehen, riechen und hören, so wäre damit eine absolute Grenzsituation des menschlichen Gehirns, seiner Perception und seiner bewussten Reflexionsmöglichkeiten entworfen – ein Szenario am Abgrund des Todes, das die romantischen Künstler im Hinblick auf die transgressiven Kräfte einer der Kontrolle durch das autonome (Künstler)Subjekt entzogenen, wild vagierenden Phantasietätigkeit faszinierte.

In der Unterabteilung „Köpfe“ konnte man in Frankfurt verschiedene solcher autonomen Schädel nach der Guillotiniierung bewundern. Leider standen Géricaults *Têtes de supplicés* aus Stockholm nicht zur Ausleihe zur Verfügung, die, ähnlich wie die Gliedmaßen, vom Maler höchst artifizuell zu einem morbiden „Ehepaar“ auf weißen Linnen arrangiert wurden (Athanasoglou-Kallmyer, 614, spricht von „a macabre marital bed“). Stattdessen war als vielleicht spektakulärstes Stück der Ausstellung ein vollplastischer Wachsabguss von Robespierres dekapitiertem Kopf zu sehen. Selbst die *tête d'étude* eines Pferdekopfes gewann in diesem kontrastreich bestückten Raum plötzlich dieselbe Anmutung von Sinnhaftigkeit wie die es umgebenden menschlichen Köpfe und Kopf-Bildnisse: Die Individualität und „Humanität“ des Tieres, hinter dessen Stirn man in der Darstellungsweise Géricaults ein Bewusstsein von sich und der Welt vermuten darf, verdient – so suggeriert es das Gemälde – in jedem Fall Respekt seitens des Betrachters. Eine ähnliche Botschaft vermittelt das ausdrucksstarke Porträt eines Schwarzafrikaners aus den französischen Kolonien (Abb. 4), dem gerade dadurch, dass Géricault ihn in seiner ganzen Alterität darstellt, obgleich es sich um ein stadtwid bekanntes Pariser Modell handelte, vom Künstler Anerkennung als dem unbegreiflich und unter keine Kategorie subsumierbaren „Anderen“ gezollt wird (nicht von ungefähr ist es ebenfalls ein Senegalese, der die Spitze der Hoffnungspyramide auf dem *Floß der Medusa* bildet und damit als ein von der Fremdherrschaft zu befreiendes, autonomes Individuum dargestellt ist).

DIE WÜRDE DER MONOMANEN

Den Höhepunkt der Ausstellung stellte die letzte Wand der linken Raumenfilade dar: Hier war es Wedekind gelungen, vier der fünf bekannten sogenannten Monomanenporträts Géricaults zusammenzuführen (Abb. 5), die sich heute im Genter Museum voor Schone Kunsten, im Louvre, im Michele and Donald d'Amour Museum of Fine Arts in Springfield/Massachusetts und im Musée des Beaux-Arts in Lyon befinden (vgl. den Katalog zur dortigen, höchst anregenden Ausstellung

2006: *La folie d'un monde*, hgg. v. Bruno Chenique/Sylvie Lecoq-Ramond). Das fünfte Bild, heute in der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ in Winterthur, konnte aufgrund des dortigen generellen Ausleihverbots nicht nach Frankfurt reisen. In einem genialen Schachzug hat Wedekind diese Lücke von einer zeitgenössischen Künstlerin füllen lassen: Marlene Dumas, deren Werk bekanntlich um das Thema „Köpfe“ kreist, malte eigens für Frankfurt eine freie Adaptation des Winterthurer „Monomane du commandement militaire“ (vgl. ihre Ausstellungen in Leipzig *Faces and Contemporaries: Max Beckmann, Marlene Dumas, Alex Katz* 2011/12 sowie schon 2010/11 im Münchner Haus der Kunst *Tronies. Marlene Dumas und die alten Meister* und den Forschungsbericht von Oliver Kase, *Das Tronie und die Grenzen der Gattungstheorie*, in: *Kunstchronik* 2011/12, 566–573).

Einige Parameter der Bildgattung des Tronie lassen sich in Géricaults Monomanenporträts tatsächlich wiederfinden: Denn das Rätselhafte und Verstörende dieser Bilder besteht ja gerade darin, dass es namenlose, anonyme Bildnisse sind, die sich durch einen bestimmten, charakteristischen Zug – ihre jeweilige Monomanie – auszeichnen und deren Funktion bis heute umstritten ist. Der Monomane, so der Erfinder dieses im 19. Jh. überhaupt erst definierten Krankheitsbildes, Jean-Etienne Esquirol 1819 in Band 34 des *Dictionnaire des sciences médicales*, sei in einem nur partiellen Wahn befangen, einem „Wahnzustand in Bezug auf ein einziges Objekt“ – Honoré Daumier hat das satirische Potential der Definition dann später in seinen *Monomanen*-Karikaturen aufgegriffen. Doch aus Géricaults Porträts lässt sich gerade nicht eindeutig ablesen, wer der hier Porträtierten der Monomanie des Neides, der Spielsucht, des Diebstahls oder des Kinderraubs verfallen ist. Allein der Monomane, der von dem amtsanmaßenden Wahn besessen ist, ein militärischer Befehlshaber zu sein, ist aufgrund seiner kostümartigen Ausstaffierung etwas sicherer zu identifizieren. Allerdings ist nicht klar, ob die Bezeich-



Abb. 5 Géricault. Bilder auf Leben und Tod, Ausstellungsansicht mit den vier Monomanenporträts und Marlene Dumas' „Militaristic Monomaniac“ von 2013, Ausschnitt (© Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2013; Photo: Norbert Miguletz)

nungen der Bilder von Géricault selbst stammen bzw. ob ihre heutige Zuordnung überhaupt noch zutreffend ist.

Gregor Wedekind hat bereits 2007 in einer brillanten kleinen Monographie *Le portrait mis à nu. Théodore Géricault und die Monomanen* seine Expertise für diese außergewöhnlichen Bildnisse unter Beweis gestellt. Dort findet man sämtliche Details zur hochkomplexen Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte der (wohl ursprünglich zehn) Bilder, deren Wiederentdeckung dem Kunstschriftsteller Louis Viardot zu verdanken ist. 1863 hatte dieser in einem Brief an Charles Blanc über seinen sensationellen Fund auf einem Dachboden in Baden-Baden berichtet, den Blanc dann 1864 in der von ihm herausgegebenen *Gazette des beaux-arts* unter dem Titel „Cinq études d'aliénés par Géricault“ veröffentlichte und damit einer kunsthistorischen Wahrnehmung der Bilder überhaupt erst den Weg ebnete. Ihr Entstehungskontext war freilich ein medizinischer, denn ihr Erstbesitzer (eventuell auch ihr Auftraggeber) war der Pariser Irrenarzt Etienne Georget, der 1820 einen Traktat *De la folie* veröffentlichte.

KLINISCHE DIAGNOSTIK ODER INDIVIDUALPORTRÄT

Diese merkwürdige Überschneidung zweier Diskursysteme – das der klinischen Psychiatrie und das der Kunst – bildete sich in der Ausstellung facettenreich ab: Die zuweilen in drastischer Konfrontation gehängten Exponate betonten die Differenz zwischen der physiognomischen Illustration, der *tête d'étude* und der *tête d'expression*, zwischen der medizinischen Buchillustration sowie dem phrenologischen Demonstrationsobjekt. Nicht nur eine Auswahl der knapp 100 Zeichnungen von *Têtes d'aliénés*, die Georges-François-Marie Ga-

bril im Auftrag Esquirols um 1823 in der Irrenanstalt von Charenton von den dortigen Insassen anfertigte und die er mit dem jeweiligen Krankheitsbild zweifelsfrei beschriftete, um das gesamte diagnostische Spektrum in didaktischer Hinsicht abzudecken, sondern auch die zur Illustration von Esquirols Traktat *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* (2 Bde. u. Tafelbd., Paris 1838) bestimmten Stiche von Ambroise Tardieu veranschaulichten im letzten Raum den ideologischen Hintergrund, vor dem das Malen von Monomanenporträts überhaupt erst denkbar ist.

Aber in Géricaults Bildern finden wir gerade keine Reduktion der Dargestellten auf klinische Fallbeispiele für abweichendes Verhalten, auf Typen, die eine spezifische Form von Wahnsinn eindeutig identifizierbar und damit therapierbar, vor allem aber beherrschbar werden lassen, indem man ihnen die Zwangsjacke taxonomischer Klassifikation anlegt und sie dadurch normiert und normalisiert (hier hätte Foucault erneut weiterhelfen können): Die Verstiegenheit zeitgenössischer Theorien im Fahrwasser Lavaters, die aus bestimmten Schädelformen und Kopfbeulen auf die Größe und Funktionstüchtigkeit des dahinterliegenden Gehirns schließen wollten, übertrifft heutige Anstrengungen einer von der Hirnforschung inspirierten Kunstgeschichte nur knapp, die Bildwahrnehmung mittels Einfärbung bestimmter Hirnregionen zu analysieren versucht. Géricaults Porträts sind vielmehr Demonstrationsstücke für die selbst in mentalen wie physischen Extremsituationen bewahrte und vom Künstler als solche dargestellte menschliche Würde.

Géricault malte keine Lehrbuchillustrationen, sondern fünf ganz verschiedene Porträts vom *Individuum ineffabile*, dessen je spezifisch und unterschiedlich stark ausgeprägtes Krankheitsbild konstitutiver Teil seiner Individualität ist. Die Schicksale dieser Menschen, die in Géricaults Darstellung allein schon durch die verschiedenen Formate, die unterschiedlichen Grade der Bildfüllung und ihre divergierende Gestik und Mimik Individualität beanspruchen, sind für den „normalen“ Betrachter als klinische Einzelfälle inkommensurabel, da Géricaults sympathetische Darstellungsweise nur ganz subtil und in Abstufungen auf das deviante Verhalten jedes Porträtierten verweist. Jedes einzelne Monomanenporträt wird damit zu nur einem möglichen Unterfall einer in ver-

schiedenster Hinsicht vom vorgeblich Normalen abweichenden menschlichen Natur, die sich aber – so scheint die hier virtuos vermittelte künstlerische Botschaft zu sein – im Rahmen des ganz normalen Wahnsinns der stets tragischen *conditio humana* bewegt. Das Monomanenporträt wird damit zu einem möglichen *alter ego* des die Grenzgebiete devianter Bewusstseinszustände und Phantasien erforschenden Künstlers der Romantik, der einen nicht stillzustellenden Drang zur monomanisch betriebenen Kunst hat.

PD DR. CHRISTINE TAUBER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
c.tauber@zikg.eu