Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 33 (1953-1954)

Heft: 7

Artikel: Théodore Géricault und die Romantik : zur Géricault-Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur

Autor: Hüttinger, Eduard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160206

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THÉODORE GÉRICAULT UND DIE ROMANTIK

Zur Géricault-Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur

VON EDUARD HÜTTINGER

Das Kunstmuseum Winterthur bietet für einige Zeit Gelegenheit, ein faszinierendes und seltsames Werk kennenzulernen: bis zum 9. November sind hier Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Lithographien Théodore Géricaults zu sehen. Neben schweizerischen Sammlern, unter ihnen besonders Hans Bühler (Berg am Irchel), haben in erster Linie Sammler und Museen aus Frankreich, aber auch aus Deutschland, Österreich, Schottland und Belgien beigesteuert. Als Resultat kommt eine so umfassende Vergegenwärtigung des Schaffens Géricaults zustande, wie das bisher in solcher Geschlossenheit außerhalb Frankreichs wohl noch nie der Fall war. Freilich, und das darf nicht verschwiegen werden, ist keines der ganz großen Hauptwerke (die sich alle im Besitz des Louvre befinden) in Winterthur ausgestellt, weder das «Floß der Medusa» noch der «Offizier der Jäger zu Pferd beim Angriff» und der «Verwundete Kürassier». Doch läßt sich in der Winterthurer Ausstellung die schrittweise Herausbildung der endgültigen Bildidee der großen Gemälde genau verfolgen, da zahlreiche Skizzen und Studien vor allem zum «Floß der Medusa» und zum «Offizier zu Pferd» das hohe Vergnügen eines Einblicks in den schöpferischen Zeugungsvorgang verschaffen.

Die umfangreiche, mit den erwähnten Einschränkungen beinahe lückenlos zu nennende Schau mag Anlaß geben, das Wesen und die Art dieser Malerei zu bedenken. — Géricault, dieses wilde, vulkanische, sich scheinbar mühsam disziplinierende Temperament, beginnt unerwarteterweise seine kaum mehr als ein Dutzend Jahre währende, durch den Tod jäh abgebrochene künstlerische Existenz als Kopist großen Stils, und gerade diese, bisher eigentlich nur dem Géricault-Spezialisten bekannt gewesene Tatsache, wird in der Ausstellung besonders deutlich einsichtig: Kopien nach Raffael, Tizian, Veronese, Velazquez, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Salvatore Rosa,

Carravaggio, Poussin usw. entstehen, die zum größten Teil in Winterthur zur Präsentierung gelangen. Fast möchte es scheinen, als hätte der Maler alles wahllos kopiert, was ihm im Louvre unter die Augen gekommen sei. Indes, abgesehen davon, daß alle diese ausgewählten Bilder (wie man neuerdings erkannt hat) ein inneres Prinzip verbindet, nämlich klare reliefhafte Schichtung, äußert sich in dem Faktum bereits eine außerordentliche, eine fanatische Dingverhaftetheit — ein Grundzug, der in der Folge triumphieren wird: es gibt in des Künstlers Werk kein Motiv und keine Figur, die frei aus dem Kopf entworfen worden wären. Deshalb die kaum überblickbare Zahl von Studien, die ein und dasselbe Motiv in immer wieder neuen Aspekten zur Darstellung bringen, bis schließlich durch intensivstes Erforschen und Beobachten die künstlerisch befriedigendste Form herausdestilliert ist. Beispielsweise die Vorarbeiten zum «Floß der Medusa»: als es darum geht, die physisch und seelisch Erschöpften, die Sterbenden und bereits Gestorbenen überzeugend darzustellen, kommt es zu einem Unternehmen, das singulär dasteht in der Geschichte der abendländischen Kunst: der Maler malt Köpfe von Gehenkten, von Guillotinierten, verschiedene Stilleben nach abgehackten Körpergliedern, Armen und Füßen, stets kühl und scharf den Befund notierend, aber zugleich, wie sein erster Biograph Clément schreibt, «mit glühender Wißbegier alle Stufen des Leidens verfolgend, von den ersten Symptomen bis in den Todeskampf, und die Spuren, die es auf dem menschlichen Körper hinterläßt».

Von dieser Dingverhaftetheit, diesem «Realismus» her ergibt sich überhaupt erst die Möglichkeit, Théodore Géricaults Verhältnis zur Romantik und damit insbesondere zu Delacroix zu bestimmen. Der Maler wird ja immer wieder als der Begründer der französischen Romantik angesprochen. Wie verhält es sich damit? Die französische Romantik ist wesentlich durch den Drang bestimmt, Ferne — geschichtliche wie geographische — zu vergegenwärtigen, der Vergangenheit offenzustehen. Das gesamte Werk Eugène Delacroix' kann dafür zeugen. Wenn der um sieben Jahre jüngere Freund Delacroix das von einem Ereignis der eigenen, unmittelbaren Gegenwart inspirierte und in gleichsam dokumentarischer Berichterstattung festgehaltene Medusa-Geschehen in *seine* Vorstellungswelt übersetzt, dann schildert er Szenen, große erhabene Szenen aus Dante, aus der Bibel, aus Byron: die «Dantebarke», den «Sturm auf dem See Genezareth», die «Barke des Don Juan». Doch Géricault wie Delacroix gestalten eine im wörtlichen Sinn unheimliche Welt. Eine dunkel-nächtliche Welt, voll furchtbaren, beklemmenden Geschehens: hier wie dort ist es das Erlebnis eines Menschseins, das nicht selbstverständlich einer gastlichen Natur eingeordnet erscheint. Die Natur erweist sich als elementare, den Menschen bedrohende

Macht. Der Mensch in seiner Endlichkeit steht dem Unendlichen der Natur gegenüber, erliegt ihr in Katastrophen ungeheuerlicher Dimensionen, zumal dem Walten des unfaßlichsten, grenzenlosesten Elementes, dem Wasser, dem Meer. Es ist kaum zu übersehen, daß sich für Géricault, in weit stärkerem Maß als für Delacroix, «Natur», «Landschaft» mit dem Phänomen «Meer» deckt. Landschaft als Festland hat Géricault überhaupt nicht gemalt, schon in seinen Anfängen aber taucht immer wieder das Motiv des Schiffbrüchigen auf («Le naufragé»), und Sintflutszenen beschäftigen die Phantasie des Künstlers. Eine frühe, offensichtlich von den alten Meistern (Poussin) beeinflußte Komposition nennt sich «l'incendie»: eine Welt des Untergangs bietet sich dar: im Hintergrund eine brennende Stadt, vorn fliehende, Rettung suchende, um Sterbende bekümmerte Menschen, und alles in eine morbide Stimmung getaucht.

Wenn die Studien zum Gardejäger von 1812 und dieses erste große Werk selbst in ihrem rhetorisch-bravourösen Schwung zur Verherrlichung des napoleonischen Kriegers werden, also wieder auf ein zeitgenössisches Geschehen Bezug nehmen, ganz im Gegensatz zu den vielen Kampfszenen des Delacroix, so ist der «Cuirassier blessé» von 1814 müde vom Pferd geglitten — dem Tode geweiht. Der Ausdruck ist verhalten, düster geworden. Fortan bleibt der Tod das den Maler am meisten beunruhigende und in nie nachlassende Spannung versetzende Rätsel. (Es wäre in dem Zusammenhang auf das in Winterthur nicht ausgestellte «Portrait d'un artiste» des Louvre zu verweisen — ein junger Mensch sitzt, untätig brütend, vor einer kahlen Wand, von der zwei Totenschädel herabgrinsen.) Das alles gipfelt im «Radeau de la Méduse» (1818/19).

Ziemlich genau zur selben Zeit (1821) malte C. D. Friedrich sein Bild «Die gescheiterte ‚Hoffnung'»: ein Schiff, von Eismassen erdrückt und der Totenstarre der Eiswelt überantwortet, ist Gleichnis für die Einsamkeit und Verlassenheit des Menschen, seine Fremdlingschaft in dieser Welt. Die deutsche Romantik gerät mit solchen, von Allegorik umwitterten Werken ins Metaphysische, wird gemalte Metaphysik. Auf der andern Seite verfängt sie sich rasch im Engen, Beschränkten und «Innigen» des Heimatlichen (wie bei Schwind und seinesgleichen) und schon fast in der Stimmung der Gartenlaube. Das Stichwort für die deutsche Romantik lautet doch wohl «Des Knaben Wunderhorn», ist also literarischer, dichterischer Provenienz: die deutsche Romantik ist primär Dichtung, nicht Augensinnlichkeit, die französische dagegen vergegenwärtigt, aus antikisch-mediterranem Erbe heraus, auch die fernsten Geschehnisse in der sinnlichen Glut der Farbe; die «Dantebarke» und vollends das «Medusafloß» versammeln eine bedrängende Fülle menschlicher Tragödien.

Géricault ist wie Delacroix von der Liebe zum Pferd besessen. Abgesehen von den mehr oder weniger konventionellen Darstellungen von eleganten Reitern und Reiterinnen, die ihn das ganze Schaffen hindurch begleiten — Reflex eines ebenso glänzenden wie erfolgreichen Gesellschaftslebens —, kann man beobachten, wie der bevorzugte Pferdetypus zunehmend sich wandelt: an die Stelle des feurigen, in freier, kaum zu bändigender Aktion ausholenden Hengstes tritt der schwere, klobige Arbeits- und Ackergaul, oftmals vor Pflug und Wagen gespannt, eingeschirrt, durch große Augenklappen abgeschirmt. Immer wieder beschäftigt den Künstler der Moment, wo das sich umsonst wehrende Tier in der Schmiede beschlagen, also zur Arbeit vorbereitet, gegenüber einem freien, schweifenden Dasein versklavt wird. In einer schweren, breiigen Farbmaterie gemalt, entstehen einige Bilder, die den arbeitenden Menschen zum Thema haben. Sie, und mit ihnen mehrere Lithographien, denen ein sozialer Grundton eignet («gelähmte Frau», «Dudelsackpfeifer» usw.), weisen in ihrer durchaus unromantischen Haltung auf Courbet und Daumier hin.

Géricault sowohl als Delacroix gestalten in ihren besten und großartigsten Werken immer wieder aus dem Erlebnis des Untergangs und der Hinfälligkeit alles Irdischen heraus. Tod und Blut sind im Gefolge des Kampfes, Melancholie und dunkle Trauer, die Trauer des romantischen Menschen, sein Weltschmerz. Doch Delacroix besitzt all das in weit betonterem Maß: Mystik, Fiebrigkeit, Sehnsucht und Träumerei gehören untrennbar zu seiner Malerei; diese beschwört die Mächte der Vergangenheit, die hohen Themen der Menschheit, religiöse und mythologische Vorwürfe, und wenn sie ausnahmsweise einmal ein Ereignis der Zeit darstellt, wie den «28. Juli 1830» («die Freiheit auf den Barrikaden»), dann wandelt sie es zu mythischer Mächtigkeit, zum Leitbild einer ganzen Epoche. Géricault räumt religiösen Gegenständen überhaupt keinen Raum ein in seinem Werk — in diesem Sachverhalt unterscheidet er sich von Grund auf von seinem Freund, und Mythologisches hat er nur in seinen ersten Kunstübungen, rein äußerlich, kopierend, gelegentlich aufgegriffen. Hierin erweist sich der Maler wieder als wesentlich unromantisch. Géricault ist der untheologische Künstler par excellence; seiner Kunst eignet ein durch und durch atheistischer und insofern eminent moderner Zug; er ist «le grand athée». Das wird besonders deutlich vor den Bildnissen von Geisteskranken (drei der heute noch vorhandenen fünf sind in Winterthur zu sehen: le fou maniaque du commandement militaire, Slg. O. Reinhart; le fou monomane, Musée Gent; la folle monomane de l'envie, dite l'hyène de la Salpêtrière, Musée Lyon). Sie bilden unbestreitbar den Höhepunkt der Ausstellung. Wenn Delacroix vom Wahnsinn be-

drohte und ergriffene Menschen gibt, dann erweist sich der Mensch dem Geist gegenüber in vergänglicher Endlichkeit, die Phantasie sprengt die sterbliche Hülle des Leibes. Solches zeigt der Maler wieder an erhabenen Vorwürfen: Tasso, Ophelia und, ähnlich, Ugolino. Géricault aber malt seine Irrsinnigen wirklich nach Insassen eines Krankenhauses, gleichsam als Illustrationen zu dem Werk, das ein Freund, der Arzt Dr. Georget, über die Geisteskranken vorbereitete. Was wie immer aus einem geradezu hektisch direkten Sachbezug heraus entsteht — einem Sachbezug, der den «großen Menschen» radikal negiert und auf das schlechthin Faktische des klinischen Befunds reduziert, das ist indessen mehr als der medizinische Entwurf einer Pathologie, einer Typologie der Geisteskrankheiten: Da tut ein frühreifer genialer Künstler, einer, der mit 33 Jahren an einem allzu heftig gelebten Leben stirbt und sein Werk als Fragment, aber als ein im bedeutendsten Sinn zukunftsträchtiges, zukunftswirksames Fragment hinterläßt, einen tiefen Blick in Abgründe des Menschlich-Kreatürlichen, wie er nicht oft Sterblichen zu tun vergönnt war.

STIMMEN DER WELTPRESSE

«Tito und sein Kardinal» ist der Titel eines Artikels, den die angesehene und gediegene Zeitschrift *«Neues Abendland»* in ihrer Septembernummer an erster Stelle veröffentlicht hat. Wir entnehmen demselben, daß die Intelligenz der Literaten vor der Diktatur Titos und der Gleichschaltung ebenso kapituliert hat wie die Wissenschaft der Universitäten. Nur die Kirche Christi besitzt innere Abwehrkräfte genug, um dem Druck des totalitären Terrors und den Sirenengesängen «fortschrittlicher» Ideologien nicht zu erliegen. Auf dem Boden Jugoslawiens hat sie in der Person des eingekerkerten Kardinalerzbischofs *Stepinac* ein eindrucksvolles menschliches Symbol ihrer apostolischen Entschlossenheit, Gott mehr zu gehorchen als den Menschen. Der eingekerkerte Erzbischof wurde dem totalitären System Titos gefährlicher als der freie. Die Liebe und Verehrung des kroatischen Volkes zu seinem Erzbischof läßt sich durch alle kommunistische Propaganda nicht erschüttern, ob Tito den unbequemen Mahner weiterhin als Volksverräter hinstellt oder ob er ihn totzuschweigen sucht. Nach russischem Rezept hat auch Tito versucht, eine ihm gefügige «Volkskirche» zu schaffen. Einige wenige systemfreundliche «Volkspriester» bilden in den katholischen Westgebieten die «Cyrill- und Method-Vereinigung», während die systemfreundliche «Geistliche Vereinigung» orthodoxe Geistliche umfaßt. Der Kampf dieser regimehörigen Geistlichen richtet sich vor allem gegen die Bischöfe, welche ihren Machenschaften entschlossen entgegenstehen. An Stelle der vielgerühmten Glaubensfreiheit herrscht ein weltanschaulicher Druck, der es beispielsweise bei der letzten Volkszählung Offizieren, Beamten und Stu-