

## Erwerbungen seit 2015



### Théodore Géricault

(Rouen 1791-1824 Paris)

#### Studienblatt, 1816

Feder und Pinsel in Braun (Eisengallustinte?), braun laviert; 16,8 x 34,9 cm  
beschriftet oben rechts in brauner Feder: poste \_\_ / passeport. Tableaux. / académie. Dessin de picot [?]

Inv. Nr. 2017-3

erworben 2017

#### Provenienz

Die Zeichnung entstammt einem von fünf Klebebänden mit insgesamt 400 Zeichnungen aus dem Atelier des französischen Malers Léon Cogniet (1794–1880). Neben Zeichnungen von Cogniet selbst waren auch 10 Blätter von Théodore Géricault und 10 von Achille-Etna Michallon darunter. Seit Ende des 19. Jahrhunderts befanden sich die Alben in der Familie des unbekannt bleiben wollenden Vorbesitzers, der es an die Galerie de Bayser, Paris, vermittelt hat. Im November 2013 wurde es in der Cogniet-Ausstellung in der Galerie Louis de Bayser, Paris, präsentiert, 2015 dort von David Lachenmann, Galerie La Tâche Fine Art SA, Vaduz, erworben. Von der Kunsthalle Karlsruhe 2017 erworben aus Mitteln des Zentralfonds.

#### Zeichnung

Zehn figurative Skizzen sowie mehrere Feder- und Pinselproben kennzeichnen diese Zeichnung als Studienblatt, auf dem der Künstler sich formale Notizen machte. Über das Papier verteilte Géricault vier einzelne Beinstudien sowie drei Sitzende und eine liegende Gestalt, alle männlich und in starker Bewegung festgehalten. Ein Profilkopf mit weit aufgerissenen Augen und karikaturesken Gesichtszügen ragt vom rechten Blattrand ins Bild. Die Gestalt eines Mönches in Rückansicht fällt etwas aus dem expressiven Schema heraus: Rechts von der oberen Mitte hat der Künstler ihn mit über den Rücken geschlagener Kutte festgehalten. In mehreren Linien und

Strichlagen probierte Géricault auf der rechten Blattseite Pinsellavierungen und Tuschfederstärken aus, wobei einige Tuschkleckse einen lockeren und zwanglosen Arbeitsprozess bezeugen. Schriftliche Notizen in der oberen rechten Ecke scheinen Erinnerungsnotate zu sein (poste \_\_ / ambassade passeport. Tableaux. / académie. Dessin de picot [?]).<sup>1</sup>

Der jung verstorbene Théodore Géricault gilt in seiner zeichnerischen und malerischen Ausdrucksstärke als Vertreter der Romantik. Er wurde zum Vorbild für Eugène Delacroix, den er 1815 im Atelier von Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) kennen- und schätzen gelernt hatte. 1816-17 hielt sich Géricault in Italien auf, zunächst einen Monat in Florenz und anschließend in Rom. Dort besuchte er sehr bald die Sixtinische Kapelle und war von Michelangelos Fresken zutiefst beeindruckt. Einige wohl vor Ort entstandene Kopien haben sich erhalten, wie auch das hier vorliegende Blatt. Manche Figuren sind direkt ablesbar, andere bereits künstlerisch abgewandelt. So entsprechen die Beinstudien der beiden Sitzenden auf der linken Blatthälfte recht genau Figuren des Jüngsten Gerichts, der erhobene Arm der linken Figur ist jedoch einer Gestalt der „Ignudi“ des Deckengemäldes entnommen. Die liegende Figur unten links ähnelt dem Adam in der Erschaffungsszene, der karikatureske Kopf am rechten Bildrand findet keine genaue Entsprechung, ist aber offensichtlich von Teufelsgestalten und Verdammten des Jüngsten Gerichts inspiriert. Der Torso am oberen Bildrand wiederum rezipiert den antiken Torso vom Belvedere, den Géricault ebenfalls im Vatikan sehen konnte. Hinzu kommt eine Szene, die der Künstler vielleicht auf einer römischen Straße oder ebenfalls im Vatikan festhielt: die Rückenfigur des Mönches.

Die Erschütterung, die Théodore Géricault 1816 vor den Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle erfuhr, wird von seinen Zeitgenossen eindringlich geschildert. Vor dem Jüngsten Gericht erschauerte er: „Vor den Fresken der Sixtinische Kapelle verfiel er in eine Art Starre; «Ich zitterte, sagte er; ich zweifelte an mir selbst und brauchte sehr lange, um mich von meiner Verstörtheit zu erholen.» [...]“<sup>2</sup> Unverzüglich soll er sich an die Arbeit gemacht und eine große Partie des Jüngsten Gerichtes gezeichnet haben. Der Einfluss auf sein weiteres Werk, den diese

1 Im handschriftlichen Vergleich stimmt die Schrift mit anderen Dokumenten Géricaults überein, vgl. etwa einen Brief Géricaults an Eugène Isabey aus dem Jahr 1823 in Germain Bazin, Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné. Tome 1, L'Homme. Biographie, témoignages et documents, Paris 1987, S. 80, Abb. 51.

2 „Devant les fresques de la chapelle Sixtine, il éprouva une sorte de stupeur: «J'ai tremblé, disait-il; j'ai douté de moi-même et j'ai été bien longtemps à me remettre de mon trouble.» [...]“ Zitiert nach Henry Houssay, Un maître de l'École française. Théodore Géricault, in: Revue des Deux-Mondes, t. XXXVI, 15 novembre 1879, S. 374-391, hier S. 382. Clément erwähnt einen bereits zu seiner Zeit verschollenen Brief des Künstlers, wohl an Monsieur Marigny, in dem er seine tiefe Erschütterung beschrieben habe. Charles Clément: Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. Réimpression de l'édition définitive de 1879, Paris 1973, S. 82f.

tiefgreifende Erfahrung hatte, ist vielfach erörtert worden.<sup>3</sup> Dabei sind sowohl die michelangeleske Physis der muskulösen Körper als auch deren expressive Bewegungen Elemente, die bereits in den frühen Aktstudien Géricaults auftauchen und von einem verwandten künstlerischen Temperament zwischen dem französischen Frühromantiker und dem italienischen Manieristen zeugen. Zudem war eine neue Rezeption des Werks von Michelangelo im zeitgenössischen Kunstdiskurs durchaus aktuell: Kurz nach dem endgültigen Fall Napoleons begann zur Zeit der wieder eingesetzten Bourbonendynastie und deren restaurativer Politik eine Auseinandersetzung mit der klassizistischen Stilsprache, die sich nicht nur in der bildenden Kunst niederschlug. So widmete Stendhal (1783-1842) mehrere Kapitel in seiner *Histoire de la peinture en Italie* von 1817 dem Werk Michelangelos, dessen künstlerische Aneignung der Antike der Autor auch für seine eigene Zeit anstrebte – in der Literatur ebenso wie in der Malerei, Skulptur und Architektur.<sup>4</sup> Seine Gegenüberstellung eines *beau idéal moderne* mit einem die Antike lediglich imitierenden *beau idéal antique* war auch ein Signal für die aufkommende Romantik, die sich gegen die starren Regeln einer konformistischen Klassik stellte. Géricaults Hinwendung zu Michelangelo war demnach sowohl persönlich motiviert als auch eingebunden in aktuelle künstlerische Strömungen. Dennoch sind neben einigen Zeichnungen nach der Medici-Kapelle, die der Künstler vor seinem Rom-Aufenthalt in Florenz besuchte, sowie nach der Skulptur des Mose in S. Pietro in Vincoli in Rom nicht viele Zeichnungen seiner Hand nach Michelangelo bekannt, obwohl mehrere in Verkaufskatalogen und Ausstellungen erwähnt werden.<sup>5</sup>

Das hier vorgestellte Studienblatt Géricaults entstammt einem von fünf Klebebänden mit insgesamt 400 Zeichnungen aus dem Atelier von Léon Cogniet (1794-

3 Vgl. u. a.: Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, London 1972, S. 47; Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Tome 4: *Le voyage en Italie*, Paris 1990, S. 15ff.; Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Théodore Géricault*, London/New York 2010, S.50ff.; Anne-Charlotte Cathelineau, *Géricault, "Le Michel-Ange de notre Nation"*, in: Bruno Chenique (Hg.), *Géricault, au cœur de la création romantique – Études pour le Radeau de la Méduse*, Paris 2012, S. 53-69. Gregor Wedekind/Max Hollein, *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main / Museum voor Schone Kunsten Gent, 2013/14, München 2013, S. 32ff.

4 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* (Seule édition complète entièrement revue et corrigée), Paris 1860, Livre Septième, S. 294ff. Vgl. dazu Athanassoglou-Kallmyer (wie Anm. 3), S. 56ff.

5 Bazin 1990 (wie Anm. 3), S. 15ff. Die bei Bazin erwähnten Blätter nach Motiven der Sixtinischen Kapelle (Nr. 1113-1116) werden vom Autor einer unbekannteren Hand zugeschrieben, andere, nach Motiven des Jüngsten Gerichts, sind bereits künstlerisch so abgewandelt, dass keine Kopien nach dem Original vor Ort mehr vorliegen, sondern wohl eher Zeichnungen aus der Erinnerung an die Fresken (Nr. 1126-1129, 1137).

1880).<sup>6</sup> Cogniet hatte Géricault und Delacroix im Atelier seines Lehrers Pierre Narcisse Guérin (1774-1833) kennengelernt. 1817 hatte er den Rompreis gewonnen und reiste noch im selben Jahr nach Italien, wo er Géricault wiedergetroffen haben könnte, der nach mehrfachem Scheitern beim Grand Prix de Rome 1816 auf eigene Faust dorthin gefahren war. Beide Künstler blieben bis zum frühen Tod Géricaults befreundet – unter den gezeichneten Portraits, die Cogniet von Géricault anfertigte, zeugt besonders das anrührende Bildnis seines sterbenden Freundes, das er auch in die Lithografie übertrug, von ihrer Verbundenheit.<sup>7</sup> Neben dieser Zeichnung befanden sich im gleichen Album Cogniets weitere Blätter Géricaults aus der Zeit seines Italienaufenthaltes sowie Zeichnungen anderer befreundeter Künstler wie Guérin, Achille-Etna Michallon (1796-1822), Louis Dupré (1789-1837) und Paul Delaroche (1797-1865).<sup>8</sup>

Die Figuren sind deutlich von Michelangelos Sixtinischer Kapelle inspiriert und könnten daher Géricaults unmittelbare zeichnerische Reaktion auf die Fresken vor Ort sein. Bereits vor seinem Aufenthalt in Rom waren dem Künstler Michelangelos vatikanische Wandmalereien durch Reproduktionsgrafiken bekannt. In seinem Nachlassinventar sind zahlreiche Drucke nach Alten Meistern (Rubens, Poussin, Raffael, Michelangelo und anderen) erwähnt, an denen er geübt und die er kopiert haben wird. Auch hat sich seine Nutzerkarte für das Cabinet des estampes in der Bibliothèque nationale erhalten,<sup>9</sup> doch sind Zeichnungen nach Stichen der Sixtinischen Kapelle nicht überliefert.<sup>10</sup> Indizien des hier vorgestellten Blattes deuten ebenfalls nicht auf das Kopieren nach Druckgrafiken, sondern auf eine Entstehung in Italien hin – vermutlich vor den Originalen: Die Feder scheint schnell über das Papier geführt worden zu sein, die Motive wurden fragmentarisch erfasst und überschneiden sich zum Teil. Eilig wurden die Stärken der Feder und des lavierenden Tuschpinsels auf dem Papier ausprobiert. Die Bezeichnung aus einzelnen Erinnerungsnotaten könnte ebenfalls auf den Aufenthalt in Rom hinweisen (ambassade, passeport, académie), und auch die Motive des Mönches sowie der Torso von Belvedere unterstützen diese Vermutung.

6 Für die Zeichnung wurde handgeschöpftes Vélinpapier ohne erkennbares Wasserzeichen verwendet. Recht massive Klebstoffspuren an den vier Ecken zeugen von der einstigen Einfügung in den Klebeband. Das Blatt weist in der Mitte einen Falz auf und war zu einem unbekanntem Zeitpunkt so zusammengefaltet, dass die bezeichnete Seite außen zu liegen kam. Der obere Rand könnte der Schöpfrand sein, an der rechten Seite ist das Papier auf einer Länge von 8,9 cm von oben nach unten gerissen, der Rest wurde, wie auch der linke und untere Rand des Blattes, unregelmäßig beschnitten. Auf der Rückseite befindet sich außer einigen abgekatschten blauen Farbspuren (eventuell Gouache) und einer Kreuzmarkierung (wohl in Grafit) keine weitere Zeichnung. Für den technischen Befund sei herzlich Maria Krämer und Rebecca Honold gedankt.

7 Wedekind/Hollein 2013 (wie Anm. 3), Nr. 122

8 Catalogue Léon Cogniet, Novembre 2013, de Bayser, Paris 2013, Kap. VII (ohne Seitenangabe).

9 Philippe Grunhech, L'Inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824), in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art Français, 1976, S. 395-420, besonders S. 407f. Bazin 1987 (wie Anm. 1), S. 244.

10 Eine spiegelverkehrte Zeichnung in schwarzer Kreide nach Michelangelos Figur des Aminadab hielt Bazin nicht für eigenhändig. Bazin 1987 (wie Anm. 1), Nr. 271, S. 282.

Im Zusammenhang mit Géricaults Kopien nach Alten Meistern ist mehrfach auf seine künstlerische Aneignung durch die bereits im Kopierprozess einsetzende Veränderung des Gesehenen hingewiesen worden. „Er macht das, was er sieht und verwandelt dabei die Vorlage über den Weg seiner Empfindung. Es ist immer noch Raffael oder Rubens, aber es ist noch viel mehr Géricault.“, schreibt sein Biograph Clément über seine frühen Kopien nach Alten Meistern im Louvre.<sup>11</sup> Und über seine Kopien in Italien führt er aus: „[...] , Géricault macht sich die Meister zu eigen, wird durch den Kontakt mit ihnen stärker und wächst an ihnen, aber er imitiert sie nicht. Er unterwirft sich niemandem, nicht einmal Michelangelo.“<sup>12</sup>

Géricaults Wunsch, ein modernes Historienbild von monumentalen Ausmaßen zu schaffen, muss durch die Betrachtung der Sixtinischen Fresken neu entfacht worden sein. Nach seinem abgebrochenen Vorhaben, ein etwa neun Meter breites Bild mit einem Motiv aus dem Rennen der Berberpferde zu malen, das er während des römischen Karnevals erlebte, entschied er sich nach seiner Rückkehr aus Italien zu seinem berühmtesten Werk, dem Floß der Medusa, heute im Louvre. Die Genese dieses herausragenden Gemäldes sowie seine offenkundige Michelangelo-Rezeption sind bekannt und wurden bereits von den Zeitgenossen kommentiert.<sup>13</sup> In den Auf- und Niederbewegungen der Geretteten und Verstorbenen auf dem Floß zeigt sich eine künstlerische Verwandtschaft mit den Seligen und Verdammten des Jüngsten Gerichts, die in der Modellierung muskulöser Körper eine emotionale Ausdruckskraft von existentieller Dimension entwickelt. Michelangelos *terribilità* – hier mag sie als künstlerische Freiheit im Ausdruck von Gewalt ohne Rücksicht auf Konventionen übersetzt werden – wurde auch dem Floß der Medusa attestiert, und für Géricaults ersten Biografen Louis Battissier wurde der französische Künstler über dieses Gemälde gar zum „Michelangelo unserer Nation“.<sup>14</sup> Das Karlsruher Blatt ist ein anschauliches Beispiel für die ersten Schritte in diesem künstlerischen Prozess einer Aneignung Michelangelos bei zeitgleicher Anverwandlung und Weiterentwicklung.

*Dorit Schäfer*  
04/2023

11 „Il fait ce qu’il voit: le modèle à travers son sentiment personnel. C’est encore Raphaël ou Rubens, mais c’est bien plus encore Géricault.“ Zitiert nach Clément 1879 (wie Anm. 2), S. 33. (Übersetzung von der Verfasserin)

12 „[...] , Géricault se pénètre des Maîtres, se fortifie et s’élève à leur contact, mais ne les imite pas. Il ne s’asservit jamais à personne, pas même à Michel-Ange.“, Zitiert nach ebd., S. 106. (Übersetzung von der Verfasserin). Dazu auch Cathelineau 2012 (wie Anm. 3), S. 55.

13 Houssaye 1879 (wie Anm. 2), S. 386; Eitner 1972 (wie Anm. 3), Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa*, München u.a. 2002.

14 Cathelineau 2012 (wie Anm. 3); vgl. auch Wedekind/Hollein 2013 (wie Anm. 3), S. 51.

**Literatur**

Dorit Schäfer: Géricault vor dem Jüngsten Gericht? Anmerkungen zu einer Neuerwerbung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, in: Rebecca Duckwitz/Christien Melzer (Hg.): Von der Genauigkeit des Sehens. Festschrift für Anne Röver-Kann zum 75. Geburtstag, Kunsthalle Bremen, Bremen 2018, S. 121-126.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Der 2018 publizierte Aufsatz ist Grundlage dieses Erwerbungsberichtes und entspricht ihm daher passagenweise.