

Bruno Chenique (Hg.), *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le „Radeau de la Méduse“*,  
 Ausst.-Kat., Musée d'Art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand,  
 Paris: Chaudun, 2012, 286 Seiten


Gabriel Hubmann

Gegenstand der folgenden Besprechung sind die Beiträge des Katalogs, der anlässlich der Ausstellung *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le „Radeau de la Méduse“* im Musée d'Art Roger-Quilliot in Clermont-Ferrand im Jahr 2012 von Bruno Chenique herausgegeben wurde.<sup>1</sup> Den Anstoß der Schau unter kuratorischer Leitung von Chenique und Anne-Charlotte Catelineau, der stellvertretenden Museumsdirektorin, bot die Wiederentdeckung eines Théodore Géricault zugeschriebenen Werks, das mit Teilen der Sammlung des Musée Bargoin in die Bestände des Musée d'Art Roger-Quilliot gelangt war. Nach eingehender Untersuchung und Restaurierung – am Ende des Katalogs finden sich die entsprechenden Berichte – wurde die Zuschreibung durch Chenique bestätigt. Die porträtähnliche Studie, in der man ein Modell von Géricault namens Gerfant erkannt hat, wurde mit dem umfangreichen Werkkomplex um das *Floß der Medusa* (1819) in Beziehung gesetzt und bildete so gleichsam den Kern der Ausstellung. Auch im Katalog kommt diesem Gefüge von Géricaults Œuvre besondere Bedeutung zu. Ihm sind mehrere Beiträge gewidmet, die methodologische Fragen der Zuschreibungspraxis diskutieren (Chenique), die hilfreiche Unterscheidung zwischen den Gattungen *tête d'étude* und *tête d'expression* erläutern (Sidonie Lemeux-Fraitot), nach dem Verhältnis zwischen Géricault und Michelangelo fragen (Catelineau), die posthume Rezeptionsgeschichte des *Floßes der Medusa* rekonstruieren (Chenique) und die spezifische Arbeitsweise Géricaults im Unterschied zur Schule Jacques-Louis Davids analysieren (wiederum Chenique), die auch im Ausstellungstitel *Au cœur de la création romantique* akzentuiert ist. Auf die längeren Textbeiträge folgt der Katalogteil zu fünf Themenbereichen, jeweils eingeleitet von Chenique. Eine umfangreiche Bio- und Bibliographie zu Géricault runden den Katalog ab. Es bietet sich an, die Besprechung dieses Katalogs mit gelegentlichen Seitenblicken auf die von Gregor Wedekind kuratierte Géricault-Ausstellung *Bilder auf Leben und Tod* in der Frankfurter Kunsthalle Schirn (2013) und den zugehörigen Katalog zu verbinden.<sup>2</sup> Im Sinne der Ambivalenz, die *Regards croisés* eigen ist, möchte ich dabei sowohl auf die Gemeinsamkeiten (die Kreuzungsstellen) als auch auf die Verschiedenheit der Blickrichtungen, die Blickwechsel, eingehen.

In einem interessanten methodologischen Einführungskapitel reflektiert Bruno Chenique in seiner Rolle als Géricault-Gutachter über die Proble-

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
 für Kunstgeschichte und Ästhetik  
 Nummer 3 / 2015.



 matik der Kennerschaft bzw. ihrer Urteile. Dabei setzt er eine empirisch-positivistische Methode in Opposition zu einer negativ bewerteten „positivistischen Religion“ (*religion positiviste*). Die erste zeichne sich durch ein Höchstmaß an Nähe zu den Werken selbst (und nicht etwa durch einen Umgang mit Reproduktionen, seien sie noch so gut) aus und suche eine „ultra-kritische“ (*ultra-critique*) Auseinandersetzung mit den relevanten historischen Dokumenten sowie der bisherigen Forschungsgeschichte. Dieses skrupulöse Vorgehen diene dazu, Forschungslücken zu füllen, verlorenes (oder unterdrücktes) Wissen hervorzuholen und interpretative Freiheit gegenüber apodiktischen Urteilen vermeintlicher Autoritäten wiederzugewinnen. Schnell wird klar, gegen welche Autoritäten sich diese prononciert rebellische Ansage richtet: akademisch gebildete (bürgerliche) Intellektuelle mit einer formvollendeten Rhetorik und selbstsicheren Urteilen, die oftmals allerdings gar nicht in direktem Kontakt mit den in Frage stehenden Arbeiten gebildet wurden. Genau diese Haltung zeichnet die von Chenique so genannte „positivistische Religion“ aus, die eher auf dem Glauben an Autoritäten denn auf gesicherter Erkenntnis fußt. Im Laufe der Lektüre wird deutlich, dass diese Charakterisierung namentlich auf Géricaults Biographen Charles Clément zielt, der den ersten umfangreichen (Chenique würde sagen: lückenhaften) Werkkatalog erstellt hat. Für Chenique stellt Clément gleichsam die Inkarnation all jener (konservativen wenn nicht reaktionären) Werte dar, die den Kern dieser so genannten Religion bilden und die zu verletzen einem Sakrileg gleichkäme.<sup>3</sup> Chenique schreibt also in erster Linie gegen das Diktat von Clément an, aber auch gegen jenes von Lorenz Eitner, Philippe Grunhech und Germain Bazin, die alle die Studie nach dem Modell Gerfant nicht als authentisches Werk von Géricault gelten lassen wollten oder gar nicht erst in den Werkkatalog aufgenommen haben – wohl ohne es jemals im Original gesehen zu haben. Aber einmal abgesehen davon, dass die schroffe Gegenüberstellung des werknah arbeitenden Experten und des in seinen Elfenbeinturm eingekerkerten Intellektuellen, dem dieser direkte Kontakt mangle, etwas allzu holzschnittartig gezeichnet ist, lässt die Kehrseite der von Chenique so explizit eingenommenen antiautoritären Haltung eine neue Art von Autorität erkennen. Schließlich besitzt Chenique – der die Herausgabe eines *Catalogue raisonné* der unveröffentlichten Gemälde und Zeichnungen Géricaults plant – als Gutachter die zurzeit wohl gewichtigste Stimme, was Zu- oder Abschreibungen von Werken des französischen Künstlers anbelangt. Letztlich steht hier also die Frage der Deutungshoheit über den Nachlass Géricaults im Zentrum.

Gleichwohl ist es für Chenique völlig legitim, die Plausibilität kennerschaftlicher Urteile (inklusive seiner eigenen) auch wieder in Frage zu stellen – was sich in der wechselhaften Zuschreibungsgeschichte vieler der im Katalog angeführten Werke manifestiert. Denn das methodische Vorgehen eines Connoisseurs lässt sich wohl kaum als Methode in einem streng szientistischen Sinne bezeichnen, die anhand eindeutiger Kriterien zu einer definitiven Aussage führt.<sup>4</sup> Oftmals geht es stattdessen um die Herausbildung eines instinktiven Urteils, das in einer engen Vertrautheit mit den Arbeiten eines Künstlers gründet; dessen Legitimierung durch argumentative Vernunft findet indes oft erst im Nachhinein statt. Ein solches Urteil kann durch neue technische Methoden erweitert, untermauert und bestätigt, aber auch falsifiziert werden (wovon Chenique freilich nicht spricht). So wurden zahlreiche der ausgestellten Werke (auch die Studie nach dem Modell Gerfant) einer

Untersuchung durch die Firma Lumiere Technology (Paris) unterzogen, die mithilfe einer Multispektralanalyse ein Gemälde optisch gleichsam wie eine Zwiebel schälen kann.

Tatsächlich regt sich bei der Lektüre der beiden Kataloge von Frankfurt und Clermont-Ferrand bei einigen Zuschreibungen bzw. Werktiteln Zweifel an deren Richtigkeit. Dabei erweisen sich naturgemäß die bisher unveröffentlichten Arbeiten als besonders heikel, weil sie zumeist einer Forschungsgeschichte entbehren. So kann sich der *Kürassier von Waterloo* (1822, Kat. 12<sup>5</sup>), der von Chenique Géricault zugeschrieben wurde und auf der Ausstellung in der Schirn der Studie *Der verletzte Kürassier zieht sich aus dem Gefecht zurück* (1814, Kat. 10) gegenübergestellt wurde, nur schwer gegenüber diesem behaupten, obwohl sich auf den ersten Blick durchaus Ähnlichkeiten finden lassen (etwa eine formale Parallelisierung der Bildelemente). Was die drei Gemälde der *Anatomischen Fragmente* (1818–1819) betrifft, so wurden in der Schirn-Ausstellung nur zwei davon Géricault zugeschrieben und eines Léon Cogniet (alternativ wurde in der Forschung ein namentlich nicht bekannter Künstler aus dem Umfeld Géricaults vorgeschlagen).<sup>6</sup> Doch weist die Arbeit aus einer Privatsammlung (Kat. 77 bzw. Cat. 33) hinsichtlich der künstlerischen Qualität einen derart großen Abstand zu dem anderen Géricault zugeschriebenen Bild auf, dass man auch hier die Attribution bezweifeln möchte. Alternativ wurden in der Forschung für dieses Gemälde denn auch Champmartin oder wiederum ein namentlich nicht bekannter Künstler aus dem Umfeld Géricaults als mögliche Urheber erwogen.<sup>7</sup> Anlässlich der Ausstellung in Clermont-Ferrand wurden hingegen alle drei Gemälde Géricault zugeschrieben, was aufgrund der erheblichen qualitativen Differenzen nur schwer vorstellbar erscheint. Denkbar ist hingegen, dass Géricault mehrere Künstlerkollegen oder Schüler sich einlud (sofern sie nicht doch gemeinsam im Seziersaal oder Leichenschauhaus studierten), da ihm – wie kolportiert wird – aus dem nahen Krankenhaus Leichenteile in sein Atelier geliefert wurden.<sup>8</sup> Zumindest zeigen die drei Gemälde das morbide Arrangement aus jeweils verschiedenen Blickwinkeln und weisen auch sonst erhebliche Differenzen auf (Chenique hingegen sieht die zwei in Frage stehenden Gemälde als vorbereitende Studien Géricaults für das dritte an). Zu bezweifeln ist auch, dass das Gemälde von Charles-Émile Callande de Champmartin mit dem Titel *Théodore Géricault auf seinem Totenbett* (1824), das auf beiden Ausstellungen zu sehen war, tatsächlich den Maler zeigen soll. Wie Gregor Wedekind richtig bemerkt hat, fehlt dem dargestellten Gesicht der Bart von Géricaults berühmter Totenmaske, die Champmartin als Vorlage diente.<sup>9</sup> Der Schluss liegt nahe, dass Champmartin sich nur von der Maske inspirieren ließ und nicht die Absicht hatte, den toten Künstler als Individuum zu porträtieren.

In einem auf Cheniques Einführungskapitel folgenden längeren Aufsatz arbeitet Sidonie Lemeux-Fraitot eine terminologische Unterscheidung heraus, die auch für Gregor Wedekind bei der Konzeption der Schirn-Ausstellung zentral gewesen ist (wie der Abschnitt „Köpfe“ im entsprechenden Katalog erkennen lässt), nämlich die Differenzierung zwischen *tête d'étude* und *tête d'expression*. Zwar teilen beide Gattungen Gemeinsamkeiten – sie besitzen dasselbe Format, sind beide Brustbilder und stellen anonyme Gesichter dar (weshalb sie auch keine Porträts im Sinn der Repräsentation eines bekannten und damit identifizierbaren Individuums sind) –, doch weisen sie unterschiedliche Entwicklungslinien sowie verschiedene inhaltliche Besetzungen und technische Ausführungen

 auf. Die ältere der beiden Gattungen, die *tête d'étude*, geht auf Einflüsse von Rubens, Van Dyck und Rembrandt zurück. Sie zeigt den Kopf eines – gleichwohl anonymen – Modells um seiner irreduziblen Individualität willen und verleiht ihm dadurch Porträtwürde. Auch die *Monomanen* (1819–1820) werden dieser Gattung zugerechnet. Die *tête d'expression* wiederum steht in enger Verbindung mit Charles Le Bruns schematisierten Darstellungen der Leidenschaften sowie den Charakterköpfen Leonardo da Vincis und fasst das Gesicht in erster Linie als exemplarischen Ausdruck kodifizierter Emotionen auf.

Eine *tête d'étude* muss nicht zwingend als Vorbereitung einer Figur in einem größeren Zusammenhang (etwa einem Historien Gemälde) fungieren, sie kann ebenso der Übung oder Erinnerung dienen oder auch als Vorlage, die vom Künstler für das Studium der Schüler bereitgestellt wird. Ihr kann aber auch – und dies ist im Zusammenhang der französischen Ausstellung von besonderem Interesse – die Aufgabe zukommen, den Künstler emotional auf eine Arbeit einzustimmen, die gar nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Studien steht. So wurden auch die ausgestellten Studienköpfe nach Modellen, die im zeitlichen Umfeld der Arbeit am *Floß der Medusa* entstanden sind, nicht direkt in die Komposition aufgenommen und darin weiter verarbeitet. Stattdessen dienten sie dazu, das Werk in eine bestimmte Perspektive zu rücken, einen Kontext zu schaffen und eine adäquate Atmosphäre zu generieren – ein Gebrauch, der laut Lemeux-Fraitot eine spezifische Errungenschaft Géricaults darstellt. Die Problematik, die aus der Indirektheit und Anonymität einer *tête d'étude* erwachsen kann, zeigt sich aber gerade am Kern der Ausstellung, der Studie nach dem Modell Gerfard. Im gesamten Katalog wird nämlich nicht wirklich erläutert, wie es zu dieser Identifizierung gekommen ist, gegen die sich eine *tête d'étude* definitionsgemäß eigentlich sperrt. Zwar spricht Clément davon, dass ein Modell mit dem Namen Jeffard oder Gerfard (in der Forschung tauchen unterschiedliche Versionen auf, darunter auch Gerfard, was bezeichnend ist) als Vorbild für den Kadaver auf dem Floß ganz links gedient habe.<sup>10</sup> Allerdings ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Gesichtern alles andere als frappierend. Die lose Verbindung eines letztlich unbekannt bleibenden Individuums mit dem *Floß der Medusa* führt hier offenbar zu Problemen der Zuschreibung.

Im nächsten Beitrag geht Anne-Charlotte Cathelineau dem Vergleich zwischen Géricault und Michelangelo nach, der bereits von den Schülern des französischen Malers gezogen wurde. Mit Werken des Florentiner Künstlers wurde Géricault während eines Aufenthalts in Rom im Zuge seiner Italienreise (1816–1817) konfrontiert, wobei vor allem die Darstellung des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtina für den jungen französischen Künstler von großer Bedeutung war, obwohl man hier dagegenhalten könnte, dass Rubens' *Kleines Jüngstes Gericht* (um 1620) für das *Floß der Medusa* mindestens ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger gewesen war. Cathelineau zeigt die Analogien zwischen beiden Künstlern auf und vergleicht dabei etwa deren gesellschaftliche Rolle als unverstandenes und einsames Genie. Géricaults skulpturale Ästhetik sieht sie von der plastischen Körperdarstellung Michelangelos beeinflusst. Weitere Gemeinsamkeiten erkennt sie im Interesse beider für Anatomie – Michelangelo betrieb anatomische Studien, Géricault kopierte anatomische Darstellungen aus Künstlerlehrbüchern – sowie auch in den Arbeitsmethoden: Beide arbeiteten unterschiedliche Facetten einer Idee in zahlreichen Skizzen durch. Schließlich leisteten beide Künstler einen wesentlichen Beitrag zur Revolutionierung des Mediums

der Malerei und zwar im christlichen Kontext der Wand- und Deckenmalerei (Michelangelo) bzw. in der Gattung der Historienmalerei (Géricault). Die Anekdoten und Mythen, die dabei unweigerlich im Spiel sind, werden von Cathelineau jedoch leider kaum kritisch hinterfragt, sondern vielmehr unkommentiert zitiert. Zwar weist sie auf das Zittern und den Selbstzweifel Géricaults hin, die ihn angesichts der *terribilità* Michelangelos befielen, sowie auf die Freiheiten, die sich der französische Künstler in eigenwilligen Kopien alter Meister nahm. Sein höchst komplexes und kompliziertes Verhältnis zur Last der Tradition bleibt dabei aber unausgesprochen. Stefan Germer hat in seinen stark psychoanalytisch informierten Aufsätzen gerade auf dieses problematische Verhältnis Géricaults zur Tradition hingewiesen und ist dabei auch auf dessen Auseinandersetzung mit der „Vaterfigur“ Michelangelo zu sprechen gekommen.<sup>11</sup> Es ist allerdings fraglich, warum der Fokus von Cathelineaus Text gerade auf Michelangelo liegt und nicht auch Künstler wie etwa Caravaggio, Raffael oder eben Rubens einbezogen wurden, deren Einfluss für die Arbeit am *Floß der Medusa* ebenfalls von großer, wenn nicht größerer Wichtigkeit war.<sup>12</sup> Die Einengung auf nur einen Künstler mutet deshalb etwas willkürlich an und scheint vorrangig dem Umstand geschuldet, dass Géricault von seinen Zeitgenossen als moderner Michelangelo bezeichnet wurde.

An die Künstlermythen und Anekdoten um Géricault schließt der umfangreiche Teil des Kataloges an, in dem Chenique die posthume Rezeptionsgeschichte des *Floßes der Medusa* aufrollt und mit kritischen Kommentaren versieht. Die Zusammenstellung, deren erster Eintrag aus dem Jahr 1824, dem Todesjahr Géricaults, stammt, bietet eine willkommene Gelegenheit, etliche der Themen, die teilweise bis heute die Forschung prägen, im originalen Wortlaut zu lesen. So geht es etwa darum, ob dem *Floß* im Salon von 1819 ein Erfolg- oder Misserfolg beschieden war, ob es eines Historienbildes würdig oder nicht doch bloß dem Schiffbruchsgenre zuzurechnen war, um die Hängung des Gemäldes auf dem Salon und die Wirkung auf die Besucher,<sup>13</sup> die Diskussionen über die Hautfarbe der Signalfigur (die erst 1836 angesprochen wird) sowie die damit zusammenhängende Frage nach dem politischen bzw. allegorischen Gehalt des *Floßes*<sup>14</sup> und schließlich um das Schicksal, welches das Gemälde nach dem Ableben Géricaults fast ereilt hätte, als man es in Stücke schneiden und in mehreren Teilen verkaufen wollte. Auf Dauer zeigt sich jedoch eine gewisse Redundanz in den Aussagen der Autoren. Stattdessen hätte man sich einige der Salonbesprechungen von 1819, auf die spätere Texte zum Teil Bezug nehmen, zumindest in Auszügen gewünscht. Auch wird nicht ganz klar, warum die Rezeptionsgeschichte um 1912 abbricht, was ebenso willkürlich wie die Setzung des Anfangs wirkt.

Einen besonderen Platz in der Rezeptionsgeschichte nimmt die Frage ein, in welchem Verhältnis Géricault zur Schule Jacques-Louis Davids und deren Vermächtnis stand. Viele (darunter auch Clément) wollten jenen partout nicht als „Vater der Romantik“ anerkennen, sondern in seinem Schaffen eine nahtlose Fortführung des Klassizismus sehen. Chenique setzt denn auch alles daran, Géricaults Rolle als politisch aktiven Romantiker herauszustreichen, was mitunter allzu bemüht wirken mag. In einem weiteren Beitrag stellt er die Arbeitsweise Géricaults derjenigen Davids gegenüber, um daraus eine Opposition von Romantik und Klassizismus abzuleiten. Géricaults Vorgehen, das *Floß der Medusa* durch zahlreiche ausgearbeitete Ölskizzen bzw. -studien (die nicht immer eine direk-



te Verbindung zum Gemälde erkennen lassen müssen, wie etwa die Studienköpfe oder die *Anatomischen Fragmente*) und detaillierte Zeichnungen vorzubereiten, wird dabei als serielle, variierende und fragmentarische Methode beschrieben, die nicht als Unsicherheit, sondern als schöpferischer Prozess auszulegen sei – hier findet man sich nah am Herzschlag des romantischen Schaffens. In Gegensatz dazu setzt Chenique die streng anmutende Arbeitsweise Davids, der sich neben vorbereitenden Zeichnungen nur auf eine gemalte Skizze beschränkt haben und dann direkt zur Leinwand geschritten sein soll. Diese Opposition zwischen Romantik und Klassizismus spiegelt sich auch im Beitrag von Lemeux-Fraitot wider, die das fragmenthafte Wesen der *tête d'étude* der akademisch geregelten *tête d'expression* gegenüberstellt. Dagegen ließe sich einwenden, dass sich die starre Dichotomie zwischen den beiden Kunstströmungen erst im Laufe des 19. Jahrhunderts herausbildet, als Ingres und Delacroix in Karikaturen als unversöhnliche Antipoden auftreten. In letzter Zeit ist die Forschung jedoch dazu übergegangen, nicht den Widerspruch zwischen Romantik und Klassizismus zu betonen, sondern deren Verbundenheit in gemeinsamen Fragestellungen.<sup>15</sup> Entsprechend war es auch ein Anliegen der Frankfurter Ausstellung in der Schirn, Géricaults romantisches Schaffen nicht in einen Gegensatz zum Realismus zu stellen, sondern deren Verzahnung hervorzuheben (die im französischen Katalog wiederum als gesichert angesehen wird).<sup>16</sup> Es gilt also, Klassizismus, Romantik und Realismus auf ihre gemeinsamen Grundlagen hin zu untersuchen, ohne das Differenzierungspotenzial dieser Begriffe über Bord zu werfen.

An die Textbeiträge schließt der Katalogteil an, der in verschiedene thematische Abschnitte gegliedert ist, jeweils eingeleitet durch kürzere Kommentare von Chenique. Die Studien zum *Floß* sind nicht streng chronologisch geordnet, was zu Verwirrungen führen kann. Ebenso verwirrend ist die Mischung aus Katalog- und Abbildungsnummern von Werken, die nicht in der Ausstellung zu sehen waren. Positiv fällt hingegen der umfangreiche Werkkatalog mitsamt Provenienz und Bibliographie zu den einzelnen Arbeiten auf, der im Schirn-Katalog nicht so ausführlich gestaltet wurde. Abgerundet wird der französische Katalog schließlich durch eine ebenso ausführliche und hilfreiche Bio- und Bibliographie zu Géricault, welche die Publikationen nicht nach Namen der Autoren, sondern chronologisch ordnet. Dies gibt einen guten Überblick über die Entwicklung der Forschung, wenngleich die Literaturliste mitunter auch Lücken aufweist.

1. Die Ausstellung wurde vom 2. Juni bis 2. September 2012 im Musée d'Art Roger-Quilliot in Clermont-Ferrand gezeigt.
2. Zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle vgl. auch Gabriel Hubmann, „Bilder auf Leben und Tod. Théodore Géricault in der Frankfurter Schirn Kunsthalle“, in: *ALL-OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik*, 2014, H. 6, S. 50–57, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1707> [letzter Zugriff: 02.02.2015].
3. In einem weiteren Textbeitrag kritisiert Chenique die Recherche von Clément für dessen

Géricault-Biographie bzw. den dazugehörigen Werkkatalog scharf (und mitunter etwas pedantisch) als fehlerhaft. Statt nahe Freunde und Verwandte des Künstlers zu befragen, die noch am Leben und im Besitz von Dokumenten und Werken gewesen wären, habe sich Clément auf dessen alte Lehrlinge Jamar, Monfort und Lehoux verlassen, die sich selbst zu Schülern erklärt, jedoch nie zum engen Kreis um Géricault gehört hätten. Die drei Genannten (vor allem Jamar) hätten mit teils tendenziösen Angaben Profit aus der Begegnung mit Clément zu schla-

- gen versucht. Dabei hätte besonders die Frage nach der Anzahl von Ölskizzen für das *Floß der Medusa* im Vordergrund gestanden – was wiederum mit einem Kampf um die Hoheit über den Nachlass Géricaults zusammenhängt.
4. Zu Fragen der *Connoisseurship* vgl. etwa Richard Neer, „Connoisseurship and the Stakes of Style“, in: *Critical Inquiry* 32, 2005, H. 1, S. 1–26. Siehe zudem auch dessen aktuelles Buchprojekt über *Style*.
  5. Im Folgenden bezieht sich „Kat.“ auf den deutschen Katalog, „Cat.“ entsprechend auf den französischen.
  6. Vgl. Jean-François Debord, „À propos de quelques dessins anatomiques de Géricault“, in: *Géricault. Dessins et estampes des collections de l'École des beaux-arts*, Ausst.-Kat., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Paris 1997, S. 43–66, hier: S. 60, Fig. 45.
  7. Vgl. Germain Bazin, *Théodore Géricault: étude critique, documents et catalogue*, Bd. 7: *Regard sociale et politique. Le séjour anglais et les heures de souffrance*, Paris 1997, S. 151, Nr. 2049 bzw. Debord, „À propos de quelques dessins anatomiques“, op. cit.
  8. Alternativ findet sich in der Géricault-Forschung die These, dass die Leichenteile paradoxerweise nach lebenden Modellen ausgeführt wurden. Die äußerst lebendig wirkenden Zeichnungen einer Katze aus dem Œuvre des Künstlers wurden hingegen wohl nach einem toten Tier skizziert. Vgl. zur Faszination für das Unheimliche und Morbide um 1800 auch Stefan Germer, „Pleasurable Fear: Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century“, in: *Art History* 22, 1999, H. 2, S. 159–183.
  9. Vgl. Gregor Wedekind, „Widerspiel der Existenz. Théodore Géricaults tragischer Realismus“, Kapitel III: „Köpfe“, in: *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle; Gent, Museum voor schone Kunsten, München 2013, S. 109–152, hier S. 140.
  10. Vgl. Charles Clément, „Géricault (deuxième article)“ in: *Gazette des beaux-arts* 22, 1867, S. 321–349. An anderer Stelle spricht Clément jedoch davon, dass der Kopf eines Diebes als Vorlage gedient habe, was noch unwahrscheinlicher ist. Vgl. Idem, „Catalogue de l'œuvre de Géricault [peintures]“ in: *Gazette des beaux-arts* 23, 1867, S. 272–293, hier: S. 287, Nr. 99.
  11. Vgl. hierzu Stefan Germer, „Oblivious to History: Géricaults Subversive Intent(sity)“, in: Wessel Reinink und Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1. – 7. September 1996*, Dordrecht u.a. 1999, S. 875–879. Siehe auch Idem, „Je commence une femme, et ça devient un lion: On the Origin of Géricault's Fantasy of Origins“, in: Régis Michel (Hg.), *Géricault: ouvrage collectif. Conférences et colloques du Louvre*, Bd. 1, Paris 1996, S. 423–447.
  12. Auch antike Skulpturen waren für Géricault von Bedeutung: Zur Rolle der *Laokoon-Gruppe* in der Genese des *Floßes der Medusa* vgl. Gabriel Hubmann, „Transformation und Umwertung im Werk Théodore Géricaults“, in: *ALL-OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik*, 2011, H. 1, S. 24–31, URL: <http://allover-magazin.com/?p=394> [letzter Zugriff 02.01.2015].
  13. Zur Kritik an einer undifferenzierten Rede von einer immersiven Wirkung des *Floßes* auf seine Betrachter siehe Gabriel Hubmann, „Der prekäre Status der Immersion – Grenze und Übergang in Théodore Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* (1819)“, in: Institut für immersive Medien (Hg.), *Jahrbuch immersiver Medien. Bildräume – Grenzen und Übergänge*, Kiel 2012, S. 21–36.
  14. Zur Problematik der Allegorie in der französischen Bildproduktion um 1800 bereitet der Autor gerade ein Dissertationsprojekt vor.
  15. Vgl. dazu etwa Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011.
  16. Vgl. dazu die nun erstmals publizierte Dissertation von Frederick Antal aus dem Jahr 1914, *Klassizismus, Romantik, und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricaults*: Frederick Antal, *Klassizismus, Romantik, Realismus*, vorgest. von Nicos und Yannis Hadjinicolaou, mit einem Vorwort von Pablo Schneider, Zürich 2014.
  17. So fehlt etwa die wegweisende Studie von Gregor Wedekind zu den Monomanen: Gregor Wedekind, *Le portrait mis à nu: Théodore Géricault und die Monomanen*, München u.a. 2007.

