

**\* Existenz \***

»... denn die [angesprochenen] Erfahrungen können Sie nur selber machen – oder eben nicht. Das kann Ihnen keiner abnehmen.«

»Überhaupt meine ich in diesem Zusammenhang, dass die Interpretation gar nicht mehr tun kann, als auf die vom Kunstwerk eröffneten Erfahrungsmöglichkeiten hinzuweisen.«

(BOCKEMÜHL 1989, 68)

»Jedes Bild beginnt mit dem Wort ›hier‹. Aber wo ist dieses *Hier*?«

(BERGER 1985, 227; *Das Sichtbare & das Verborgene*)

*Das Sichtbare und das Unsichtbare.*

(MERLEAU-PONTY 1964)

*Die Entdeckung des Sichtbaren.*

(GOMBRICH 1976)

# I.

## Über die Entdeckung des Offensichtlichen Théodore Géricaults *Floß der Medusa*



Théodore GÉRICAUT: (Scène de naufrage, radeau de la Méduse) *Das Floß der Medusa*, 1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Louvre, Paris

»Den siebzehnten Juni Achtzehnhundert Sechzehn, morgens um sieben Uhr, bei gutem Wind, hatte das nach dem Senegal beorderte Geschwader, unter Führung des Fregattenkapitäns, Herrn von Chaumareys, die Reede der Insel Aix verlassen. [...] An Bord des durch den Golf von Biscaya steuernden Flaggschiffs Medusa befanden sich der Gouverneur und die übrigen Beamten, die Frankreichs neue Kolonie verwalten sollten, einige Ingenieure, Landvermesser und Siedler, fünf Ärzte und zwei Apotheker für das Hospital, ein Teil der Offiziere und Marinesoldaten der drei Kompanien, zu je vierundachtzig Mann, die der Garnison zugeordnet worden waren, vier Magazinwärter, sechs

Schreiber, zwei Oberschreiber sowie einunddreißig Bedienstete, darunter acht Kinder. Insgesamt wurden vom Seefahrtsministerium dreihundertfünfundsechzig Menschen nach dem Senegal ausgeschiedt, von denen etwa zweihundertvierzig auf die Fregatte und die anderen auf die Korvette Echo, die Bark Loire und die Brigg Argus kamen...«

»Mehr als an den Auftrag, dem [königlichen] Hof Gewinn zu bringen, dachten die Beamten an die Möglichkeit eigener Bereicherung, hoffend, die einst von den Portugiesen gemeldeten Goldadern an den oberen Läufen des Senegal wiederzufinden. Auch die Offiziere versprachen sich Einkünfte von den Streifzügen im Busch, vom Verkauf von Elfenbein, Häuten und Fellen, und die Leute des Bataillons konnten ebenfalls mit Abwechslung rechnen bei den Strafexpeditionen gegen die Stämme der Berber. Ansonsten schien sich alles im Rahmen des kleinlich Administrativen, fast Idyllischen zu bewegen, ohne Stoff weder für Triumphe noch für Tragik.«

»Gleich nach der Umseglung des Kap Finisterre, bei schönem Wetter und schwachem Nordost, stellte ein Vorfall die Fahrt unter das Zeichen des Unheils. Als man sich den Sprüngen der Tümmeler zusehend, auf dem Achterdeck der Fregatte befand, war ein Aufschrei zu hören gewesen, ein Schiffsjunge, hieß es, sei über Bord gestürzt und, nachdem er sich einige Augenblicke noch an einem herabhängenden Strick festgehalten habe, bei der schnellen Fahrt abgetrieben. [...] die Leere des Wassers ringsum, deutete die Verlorenheit an, die bald kommen würde.« (WEISS 1978, 7ff.)

*Le radeau de la Méduse.* Wo beginnen? Wo ist eigentlich der Anfang? Wo beginnt eine Erzählung? Wo beginnt ein Bild zu erzählen? Wann fängt ein Text an? »Morgens um sieben«? Und wo fängt die Betrachtung eines Bildes überhaupt an? Wo und wann beginnt meine ästhetische Erfahrung? Gibt es einen Einsatzpunkt für das Auge?

Géricaults riesiges Gemälde beruht – das weiß jeder – auf einer wahren und schrecklich unglücklichen Begebenheit, von der die Beteiligten, »morgens um sieben, bei gutem Wind«, noch nichts ahnten. Das Tafelbild handelt von der schicksalhaften Geschichte der *Medusa*. Insofern ist es ein Historien- und Ereignisbild. Aber welche Geschichte oder welche Geschichten erzählt diese monumentale Malerei? Die vom historischen Geschehen? Ihre eigene, eine ganz und gar andere? Oder weitere oder sich durchkreuzende und widersprechende Geschichten?

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Paul de Man ging ab den späten siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts davon

Stets gibt es zwei Lesarten, Lektüren oder auch Anschauungsweisen, »eine wörtliche und eine allegorische«, übertragene. »Alles [...] bezeichnet etwas anders als das, was es darstellt.« (DE MAN 1979a, 111)

aus, dass eine Erzählung ihren Inhalt nur deswegen erzählt, um auf einer anderen Ebene zugleich immer auch von sich selbst zu handeln. De Man konnte so zeigen, dass ein literarischer Text immer auch schon die allegorische Erzählung seiner eigenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten ist. Dabei hatte sich herausgestellt, dass solche Texte durch selbstreferentielle Bezüge ihre eigene Lesbarkeit immer wieder in Frage stellen. Im Dargestellten wären die Probleme des Darstellens, im Gelesenen die Probleme des Lesens, immer schon eingeschrieben und eingerechnet.

»Unglücklich gar tragisch« und trauerhaft hatte de Man dieses Bewusstsein genannt, das ein Gedicht oder eine Erzählung so von sich selbst hat. Unglücklich – ein tragisches Unglück also, weil in jedem Text »unlösbare Konflikte« und innere Widersprüche ausgetragen werden. Vielleicht trifft dies auch auf Bilder zu. Vielleicht ist das *Floß der Medusa* in sich selbst – über all das bloß Dargestellte hinaus – so ein Ort tragischer Verstrickungen, die das Bild mit sich selbst ausmacht.

De Man lehrte zeitlebens in Yale und aus Yale kam auch schon einmal ein diesbezüglicher Hinweis an die deutsche Kunstwissenschaft. Er stammte von Christopher Wood. Und er blieb bis jetzt unbeachtet. Wood beschrieb zuerst noch einmal de Mans Theorie der Schrift. Diese ziele »auf Rhetorik: auf die Tendenz des Zeichens, unvorhersehbar aus dem Code auszuscheren und immer weitere Zeichen zu generieren, die wiederum Interpretation erfordern« So offenbare sich »in jedem Text ein instabiles Residuum an Bedeutung«. Eine solche Restbedeutung, die in Bewegung ist, »kann nicht einfach dekodiert werden«, so Wood. Sie müsse stattdessen »gelesen werden«. Und »die unablässige Verfolgung von Bedeutung durch unendliche ineinander gepackte rhetorische Figuren hindurch« sei vielleicht »der wichtigste Beitrag, den die Literaturwissenschaft zu einer neuen Kunstgeschichte leisten könnte.« (WOOD 1994, 84ff.)

Lesen statt zu dekodieren, lautet also der Rat aus Übersee. Für die Kunstwissenschaft meint dies die Wahrnehmung von Bedeutungsbewegungen, statt das bloße Wiedererkennen einer dargestellten, empirischen Dingwelt im Bild. Von diesen Bedeutungsbewegungen erzählt die Malerei in ihrem Innersten. Paul de Man hatte immer wieder aufgezeigt, wie die »rhetorische« Ebene eines Textes seine logische Ebene untergräbt. Die rhetorische Ebene, das wären hier nun die sich transformierenden Figurationen auf der Oberfläche eines Bildes wie dem vom *Floß der Medusa*. Die »logische« Ebene – das wäre das Wörterbuch der Ikonographie, mit dem alles Dargestellte zur vorgewussten Vokabel gefriert. Tatsächlich aber bestehe Sprache und Schrift

fundamental überhaupt nur aus beweglichen Figuren, so de Man. Die Sprache sei in Wahrheit ausschließlich rhetorisch und überhaupt nicht außersprachlich-referentiell. Repräsentationen, das Abgebildete, verlöre so jede Verbindlichkeit. Alles ist schon von Tropen untergraben – das heißt, alles Wiedererkannte ist schon ausgehöhlt und ausgefüllt mit sich transformierenden Figurationen.

Auch Géricault stellt natürlich etwas dar: Körper, Segel, die See und so weiter. Aber was in der Schrift die Rhetorik ist, ist für das Bild sein figurativer »Phänomenstatus«. Diese Bild-Phänomene sind keine »ästhetischen Ornamente«, mit denen sich das im Bild Wiederzuerkennende quasi nur umgibt. Tatsächlich besteht das Bild überhaupt nur aus figurativen Formen! Und diese errichten in sich selbst eine Erzählung.

### »Der Phänomenalismus der ›inneren Welt‹« (Nietzsche) und die »Beredsamkeit« der Phänomene

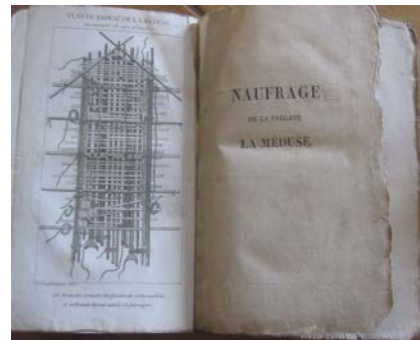
*»Am zweiten Juli wurde, von Cap Barbas aus, Kurs auf den Golf Saint Cyprien genommen. Das Land lag nur halb auf Kanonenschussweite, deutlich war die Küste mit dem Wüstenstreifen zu sehn, und hohe Klippen davor, an denen das Meer sich heftig brach. Der vom Marineministerium angewiesenen Route folgend, navigierten die Schiffe zwischen Rudeln von Felsen hindurch, die Warnungen einiger Seeleute abweisend glaubte der Befehlshaber der Fregatte, das Cap Blanc gesichtet zu haben, doch hatte er es, was sich bald zeigte, mit einer dicken Wolke verwechselt. In der Nacht brannte die Korvette Echo mehrmals Zündpulver ab und steckte eine Fackel am Besanmast auf, die Wachhabenden der Medusa aber ließen es sich nicht einmal einfallen, auf die Signale zu antworten. Bei Tagesanbruch zeigte das Senkblei immer niedriger werdenden Wasserstand, abgekommen von den übrigen Fahrzeugen glitt das Flaggschiff der langen Sandbank vor der Insel Arguin entgegen. [...] das Schiff stieß mit dem Steuerruder auf Grund, wurde einen Augenblick wieder flott, blieb dann, nach erneutem Ruck, fest sitzen an einer Stelle, die nur noch fünf Meter und sechzig Zentimeter Tiefe maß, und die Flut hatte jetzt ihren höchsten Stand erreicht.« (WEISS 1978, 11)*

Wovon erzählt also das *Floß der Medusa*, während es vom historischen Geschehen berichtet? Es könnte gut sein, dass es inmitten des Dargestellten eine eigenlogische zweite Geschichte gäbe. Neben oder

besser gesagt inmitten der wiedererkennbaren Szenen, der empirischen Wirklichkeitsnachahmung, gäbe es eine zweite »Geschichte«, die sich in den malerischen Phänomenen selber abspielen würde.

Der Text beginnt beim Anfang, beim Einschiffen, Aufzählen, den Motiven der Besatzung, bei der Abfahrt und schildert dann alles Weitere. Allerdings stimmt das in diesem Fall hier so nicht ganz. Denn es gibt hier auch noch einen fiktiven Ich-Erzähler. Von ihm stammen diese Schilderungen. Im Romantext liest er ein altes Buch, das er hier paraphrasiert. Und er ist es, der sich dabei zugleich ausmalt, wie es wohl gewesen sein muss, als der Maler Géricault seinerzeit die gleichen Schilderungen las. Dieses Roman-Ich war aus Spanien kommend »am Abend in Paris eingetroffen« und hatte »Quartier bezogen in der Bibliothek der *Cercles des Nations* an der Rue Casimir Périer, diesem Palais, das während des Zweiten Kaiserreichs errichtet worden war«.

*»Übermüdet und noch zum Einschlafen nicht fähig, war ich zu den Regalen gegangen und auf ein Buch gestoßen, das ich zur Lektüre an mich nahm. Von den Sätzen auf dem vergilbten Papier ging eine ungewein beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewissheit auf die Katastrophe hinbewegte. Es war, als ließe sich, angesichts des hier beschriebenen, längst vollendeten Ereignisses, alles was aufgerissen in mir lag, zu einer Schlichtung bringen. Den siebzehnten Juni Achtzehnhundert Sechzehn, morgens um sieben, bei gutem Wind [...]. Der Leser aber, der sich im November Achtzehnhundert Siebzehn in das eben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte, sah wie sich hier die Epoche entfaltet, in der er lebte, aus Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier sah er ein Imperium mit provinziellen Zügen emporwachsen, die Profiteure sah er, und deren Opfer. Die Leiden der Ausgesetzten auf dem Floß des gestrandeten Schiffs hatten ihn, wie viele andere, erschüttert, die Schrift der beiden Überlebenden, Savigny und Corréard, die ich in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung in der Nacht vom zwanzigsten auf den einundzwanzigsten September Neunzehnhundert Achtunddreißig las [...] Das Schiff stieß mit dem Steuerruder auf Grund«.* (WEISS 1978, 7, 9, 11)



A. CORRÉARD, J.-B. H. SAVIGNY: *Naufrage de la Frégate de la Meduse*. 1818. Links: Bauplan vom Floß.

Wo lässt Géricault das fertige Bild für mich beginnen? Oder wo im Bild finde ich das »Eröffnungsgeschehen« – die Eröffnung der Ge-

schehensentwicklung? Bei welchen figurativen Formen und phänomenologischen Verkettungen beginnt dieses Werk mir zum Anschauungsereignis zu werden? Irrt mein Blick über die riesige Bildfläche oder gibt es nicht doch eine »Eingangsbefindung« (BRÖTJE 2001, 295), von der her sich alles erschließt, was im Gemälde in Erscheinung tritt? Ist ein Anfangsfaden des Knäuels erst einmal gefunden, wird sich am Ende herausstellen, ob es richtig war, der Eigenkausalität des Bildes an diesem Einstiegspunkt zu folgen.



Unterhalb einer geisterhaften Leere – einer Zone, wo sich der Bildgrund erstmals in eine See aus Farbe, in die Wellen der Wasseroberfläche und die überspülten Planken des labilen Floßbodens zu teilen beginnt – unterhalb dieser Leere konkretisieren sich auch erste präzisere Gegenstandsdaten. Vom aufgewühlten Bildgrund her treten dort die Gurte eines Tornisters in Erscheinung. Und, wie es Paul de Man beinahe vorhergesagt hatte, so erfahren diese Formen eine »doppelte Ausarbeitung«: buchstäblich bleiben es eben Gurte.

Rhetorisch/phänomenologisch verhalten sich diese Figurationen aber wie Gurt-Schlangen oder Schlangen-Gurte, die sich vom linken Bildrand her ableiten.

Die Gurt-Schlangen »kriechen« eigenbewegt nach oben. Für ein rein buchstäbliches »wiedererkennendes Sehen« sind das einfach Gurte. Für ein »autonomes Sehen«, das auf die genaue Ausprägung dieses Gurt-Phänomens achtet, schlängelt sich da etwas aus der Farbsuppe in Richtung des Torso. Das vorgegenständliche Gewirr fängt an, sich über



diese Phänomengestalten in eine dargestellte Bildwelt zu verfestigen. Wenn ich einmal diese animalische Eigenbewegungen der Tornister-Riemen registriert habe, dann kann ich die folgende Ausdruckswirkung nicht mehr abweisen: Sie ist »schlangenhaft« zum Körper-Kadaver kriechend! Und dann ist da noch, in einer Art Sinnerweiterung, die schwarze, eckige Patronentasche, die eben nicht rein zufällig genau an dieser Stelle zum Liegen gekommen ist. Rein sachlogisch sehe ich von schräg oben hauptsächlich auf die Vorderseite. Auf der Taschenmitte sollte sich mir nun eigentlich der Be-



schlag andeuten. Was ich aber tatsächlich sehe, ist eine klare Kreuzform – ein Grabkreuz. Man könnte sagen, dass damit auch dieses Phänomen semantisch produktiv geworden ist: Neben den Schlangengurten oder Gurt-Würmern würde sich mir ein Sarg in Form einer Patronentasche beziehungsweise eines Kartuschenkastens präsentieren.

Dass die Gurte phänomenologisch eigenlebig als Schlangen zu aktualisieren sind, lässt sich übrigens belegen, wenn es sein muss. (GRAVE 2012, 38) Nicht von ungefähr leben in ihnen auch ein Stück weit die Schlangen fort, die sich bekanntlich aus dem *Haupt der Medusa* schlängelten. Insoweit käme im *Floß der Medusa* eine Anspielung auf die Gorgone *Medusa*, mit ihren glühenden Augen, vor. Und ein Hinweis auf das Sehen selbst. Denn bekanntlich erstarren diejenigen zu Stein, die sie anzusehen versuchen.



P.P. RUBENS: *Haupt der Medusa*, 1617-18, Detail



Aber darüber hinaus hat Géricault diesen Zusammenhang innerbildlich genutzt, um von Anfang an den optischen Eigenwert seiner Bildphänomene – ihre »ausdruckslebendige Gestalt« – hervorzuheben. Zusammen mit der Sarg-Tasche ergibt sich ein evidenter, rein bildimmanenter Anschauungszusammenhang: Im Dargestellten steckt ein Auftakt aus Gewürm, Verfall, Friedhof und Sünde. Und natürlich beginnt alles bei der dämonischen Schlange. Sie gilt den Menschen, von einem mythologischen Urzustand aus gedacht, als Anfangsursache. In

BRÖTJE 2012a,  
150)

ihr verkörpert sich die Ursache, durch die Tod und Leid in die Welt kamen. In ihr nimmt das Unfassliche erstmals Gestalt an. (WARBURG 1923) Daher kann sie hier auch als Einstieg in das Bild gelten.

Und so erkenne ich jetzt auch den versteckten Totenkopf, der – je nachdem welchen Abstand ich zum Bild einnehme – unten im Wasser

auftaucht und wieder verschwindet! Géricault hatte immer wieder Schädel gemalt. Es muss für ihn ein leichtes gewesen sein, die Erscheinung eines Totenkopfs im Farbstrudel des Wassers zu verstecken.



rechts:

Th. GÉRICAULT: *Les trois crânes*, 1812-14, 31,5 x 60 cm, Detail

»Formen erfahren also eine doppelte Ausarbeitung« – eine abbildend-nachahmende und eine visuell-eigenlogische –, »die im vollendeten Werk zu einer neuen Einheit wird.« (BERGER 1958, 355) René Berger kam zu diesem Schluss, als er in einem Kirchenbild van Goghs das Eigenleben der Architektur erkannt hatte. Und es gib eine prominente Riege von Vertretern einer deutschen Existential-Hermeneutik, die die visuelle Autonomie der Phänomene immer mitbedacht hat.

Heidegger etwa bezeichnete das Kunstwerk als einen »Stoß [...] »ins Offene«. Mit diesem Stoß, werde «wesentlich[ ]« »das Ungeheure aufgestoßen und das bislang geheuer Scheinende umgestoßen«. Dabei rücke das Werk uns »umso einfacher [ein] in diese Offenheit und so zugleich aus dem Gewöhnlichen heraus. Dieser Verrückung folgen heißt: die gewohnten Bezüge zur Welt und zur Erde verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken an sich halten, um in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen.« (HEIDEGGER 1935, 67) Und der sehr zu Unrecht in Vergessenheit geratene Michael Brötje befand, dass eine »Gedankenfixierung auf das Gegenständliche sich blind macht für die erscheinungstransformativen, in subjektiver Erlebnisempfindung aufzunehmenden Suggestivangebote künstlerischer Bilder«. Diese nämlich »transzendieren« immer schon die »Sachsituation«. Zur Anschauung komme dabei das Bildganze als eine »unverrückbar fertige Kausalvernetzung« aller Bilddaten. (BRÖTJE, 2012a/b, 172ff. /16)

*Das Floß der Medusa* präsentiert also nicht einfach einen szenischen Handlungsverlauf oder ein mehr oder weniger realistisches oder dramatisches Augenblicksgeschehen, also eine rein inhaltliche Erzählanlage. Stattdessen leiten die Schlangen-Gurte das »Kausalgefüge der Bildentwicklung« ein. (BRÖTJE 2012a, 231)<sup>1</sup> Sie lassen den Blick auf den Figurentorso überspringen und artikulieren so, wem die Schlangen-Würmer, die nasse Sarg-Tasche und der Totenschädel gelten: dem entstellten und kannibalisierten Menschen. Bei dieser Figur wirken die linke Hand und der Kopf vom Brustkorb optisch wie abgetrennt. Die rechtsseitig aufgestellten Teller spielen mit einer Doppeldeutigkeit: Sie sind »aufgestellt«, was auch heißen kann: wie am Tisch »gedeckt«.



Links J.-L. DAVID: *Hektor und Andromache*, 1783, 275 x 203 cm

Im heutigen, langsam immer weiter verwesenden Zustand zeigt das Gemälde einen schwarz-teerigen Nimbus, der den Figurentorso umgibt und der ihn schon vor langer Zeit zu verschlingen begonnen hat. Es ist nichts mehr übrig von der heroischen Ikonographie, die dieser ausgezehrte Leib einmal in sich trug. Semantisch abgefressen und ausgehöhlt, erinnert diese geschundene Leerform[e] nur noch schwach

<sup>1</sup> In der Regel wird davon gesprochen, dass *Das Floß der Medusa* zwei Verortungen der Betrachter anbietet: Im einen Fall ist der Betrachter in das Geschehen des Untergangs teilnehmend involviert. Das ist dann der Fall, wenn ich annehme, ich stünde ganz rechts quasi noch auf dem Floßende. Die zweite Zugangsmöglichkeit ist die, dass das Bild mit seinem hoch angesetzten Horizont auch eine Aufsicht von außen auf das Geschehen gewährt (problematisierend: KEMP 1983). Das Problem ist, dass diese Bildzuhaltungen ausschließlich das szenisch Repräsentierte berücksichtigen. Sie betreffen nicht das phänomenologische Entfaltungsgeschehen des Bildes selbst.

daran, wie gesättigt an Codes sie vorher einmal gewesen war. Wer wissen will, was einmal in ihr steckte, muss sich nur an die großen gescheiterten Erzählungen von Seelenheil, Tugend und Tapferkeit erinnern: die antiken, christlichen und bürgerlich-republikanischen Ideale fanden früher einmal ihre Verkörperungen in dieser Leiche. In Géricaults Figur geistern sie nur noch – Hektor, Christus, Marat und so fort.

### Kannibalisierte ikonographische Form[e]n

Man muss nicht mehr viele Worte machen. Wenn hier die Reste Hektors neben den Würmer-Schlangen liegen, die aus dem Bildgrund, wie aus einer Ursuppe sich winden, dann ist vom trojanischen Helden nicht viel geblieben. In Homers *Ilias* war Hektor eine der großen Hel-



G. HAMILTON: *Andromache betrauert den toten Hektor*, 1764

denfiguren des trojanischen Krieges. Am Ende wurde er schließlich von Achill im Zweikampf besiegt. Ganz in den unerbittlichen und unentrinnbaren griechischen Götter-Mythos verstrickt, war es schließlich sein unausweichliches Schicksal, in treuer Aufopferung für Troja zu sterben. Die Trauer seiner geliebten Frau kann so später einmal durch den Stolz auf den Heldentod sublimiert werden. Wenn die Klassizisten dieses Thema in antiker Staffage malten, dachten sie daran, die antiken Heroen

zu Exempeln für ihre Zeitgenossen zu stilisieren. Beim Anblick des Bildes sollte diese staatstragende und notwendige Opferbereitschaft den monarchistisch-bürgerlichen Eliten zum Vorbild dienen. Aber aus dem Opfertod ist während der Zeit auf dem Floß ein totes Opfer des eingetretenen Kannibalismus geworden.

Diese Figur Géricaults ist von all dem Noblen entkleidet. Zurück bleibt nur ein kannibalisiertes Wrack, herbeizitiert und aus dem Zusammenhang gerissen, in ein apokalyptisches Szenario hineinkopiert. Entkleidet vom Mythos der Sinnhaftigkeit des Todes. Und eingeholt durch die Wirklichkeit auf der Floßwelt, der Welt als Floß, auf der vom Helden nur ein hilfloser toter Sinn-Rumpf zurückgeblieben ist.

Berücksichtigt man zudem den leblos herabhängenden Arm von Géricaults Figur, dann kopiert der Torso zugleich auch die ikonographi-

schen Formulare der Kreuzabnahme. Die heilsgeschichtliche Dimension wird hier augenfällig mitthematisch. Aber auch der Corpus Christi ist hier nur noch ein verwesender Rumpf. Die garantierte abendländische Heilsgeschichte – Erlösung von den Sünden und das ewige Leben – christliche Sinnversprechen – sind in das Desaster einbezogen und ebenso ausgezehrt.

CARAVAGGIO: Kreuzabnahme, 1603-4, 300 x 203 cm; Géricault hatte das Bild während seines Rom-Aufenthalts 1817 kopiert.

J.-L. DAVID: Der Tod des Marat, 1793, 165 x 128 cm



Sieht man dagegen in Géricaults Kadaver den verwesenden Jean Paul Marat, wird klar, dass es inzwischen auch um die »Märtyrer« der französischen Revolution schlecht bestellt ist. Sechszwanzig Jahre vor dem *Floß der Medusa* hatte Jacques Louis David den radikalen Jakobiner und Kämpfer gegen die Unfreiheit und Despotie gemalt, wie er ermordet in seiner Badewanne liegt. Dabei hatte der Klassizist selbst schon den gemeuchelten Revolutionär in der Pose der Christus-Ikonographie festgehalten.

Um es kurz zu machen: Géricaults düstere Dystopie besteht an dieser Stelle darin, dass er die Märtyrer- und Heldenfiguren vollends im Desaster untergehen lässt. Vorausgegangen war dem eine rasante Entwicklung des Helden, die nach dem Barock eingesetzt hatte. Im ersten Schritt eignete sich das bürgerliche Subjekt die sakrale Ikonographie der heilsgeschichtlichen Ereignisbilder an und macht sie profanikonografisch für den bürgerlichen Helden verfügbar. Der bürgerliche Held wertete sich weltimmanent auf und um, indem er in die hohlen Posen der heiligen Männer schlüpfte. (BUSCH 1993) Dann verlor dieser Held in den Historienbildern des 18. Jahrhunderts zunehmend seine heroischen Eigenschaften, wurde anonym, rückte aus dem Bildzentrum und wurde zunehmend immer abwesender. (GERMER

1988) Am Ende lag der entheldete Held nur noch tot im Bild herum. (KEMP 1983) Das Katastrophische bei Géricault besteht aber darüber hinaus in einem letzten Schritt in Folgendem: Man sieht in seiner ersten Figur im Bild nicht nur den Untergang aller religiösen Erlösungsversprechen und jeder aufklärerischen Geschichtsteologie. Darüber hinaus sind nun die kannibalisierten und aufgezehrten Reste dieser metaphysischen und säkularen Programme ganz wörtlich im Verwesen begriffen und gezeigt.

*»Die Segel wurden niedergelassen, die Mastkörbe abgenommen, Segelstangen und Bugspriet, Pulverfässer und Holzwerk ins Meer geworfen, im Kielraum wurde der Boden aus den Wassertonnen geschlagen und man fing zu pumpen an, das Schiff aber war nicht mehr zu retten. [...] Da die Fregatte nur sechs kleinere Boote mit sich führte, die unmöglich alle Passagiere und Mannschaften, zusammen mehr als vierhundert Personen, zu fassen vermochten, wurde in Eile ein Floß gebaut, das, nach den Berechnungen des Gouverneurs zweihundert Menschen tragen sollte. [...] Den fünften Juli frühmorgens wurde beschlossen, das Wrack, das umzuschlagen drohte, sofort zu räumen. Die Soldaten wurden auf das Floß verwiesen. [...] das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, die verzerrten Münder, aufgerissenen Augen, emporgestreckten, gespreizten Hände, die Anstrengung, das Floß von der glitschigen Bordwand abzustößen [...] Von den kleinsten, am wenigsten seetüchtigen Booten war es ins Schlepptau genommen worden, und als die Ruderer sahn, dass sich die Boote des Gouverneurs und des Kapitäns entfernten, gaben sie bald, selber ankämpfend gegen die schwerer werdende See, das Bugsieren auf und ließen die Seile fahren. Während die Flottille auf das Ufer zusteuerte, wurde das Floß, das sich nicht manövrieren ließ, von den Strömungen der Ebbe hinauf aufs Meer getrieben. [...] Doch die Nacht brach ein, ohne dass sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.«*

*»Jetzt, bei Morgengrauen, war die See ruhiger geworden, zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen fest, verendet, zwischen den Bohlen und Brettern. [...] Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eigenen Welt [...] Die nackten, auf dem Floß zusammengeduckten Gestalten befanden sich in einer Welt, die von Fieber und Wahn deformiert war, die noch lebenden wuchsen mit den Toten zusammen, indem sie diese sich einverlebten. Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Ein-*

*dringen der Hand in die aufgeschnittene Brust, den Griff um das Herz.»*  
(WEISS 1978, 11ff., 16)

Der Torso links im Bild, um den es hier weiterhin geht, begegnet mir in der selbstbedeutsamen Bildentwicklung zwar als erste Figur. Er ist von Géricault aber erst ganz zuletzt hinzugefügt worden. Das Gemälde hatte das Atelier schon verlassen als der Künstler bemerkte, dass es im unteren Bildfeld noch zweier dramatischer Interventionen bedurfte. Eilig ergänzte er links einmal den Torso und einmal rechts die umhüllte Leiche. In diesen Arbeitsschritten verlängerte er auch das Bein der liegenden Frontalfigur. Aus einem abgeknickten machte er ein ausgestrecktes Glied. Alles wurde gerade noch rechtzeitig fertig, um dann im August 1819 im Pariser Salon gezeigt zu werden. (EITNER 1972, 38f.)



Th. GÉRICAULT:  
Vorstudie, Detail.

Das wäre nur eine Anekdote, wenn nicht gleichzeitig in diesem Zusammenhang tatsächlich zwei Bilddetails phänomenologisch akut werden würden. Auf dem Torso findet mein Blick eine erste neue Leitverbindlichkeit: Sie führt über die Teilungslinie des verletzten Brustbeins in die Dreiecksbildung der dunklen Bauchhöhle. Daneben liegt, wie amputiert und abgelegt, eine Hand. Die kurze Realisierung dieser linken Hand ist die vorauslaufende Bekräftigung des Fehlens der anderen, rechten, Hand an dem Arm, der ausgestreckt im Wasser hängt.

Die Dunkelöffnung des Brustkorbs wird umwölbt von lippenartigen, fleischigen Rippenknochen, sodass das Ganze fast selbst wie ein vertikal gedrehter »Mund« erscheint. Der dominanteren der beiden Rippenbögen stößt – vom Flächenort her betrachtet und die Bildräumlichkeit ignorierend – auf eine markante Ausprägung einer Beule am hineinragenden Bein.



Anatomisch müsste sich diese Beule einer muskulösen Wade verdanken. Eigenbedeutsam leitet sie eine Abstoßbewegung ein, die sich im perspektivisch verkürzten Wadenbein fortsetzt und im umwickelten Fuß, der sich vom Unterarm abstößt, kulminiert. Auf diese Weise kommt nun auch dieser Teil des rechten Arms in den Blick. Man stößt quasi im wörtlichen Sinne auf ihn.

Zwischen dem leuchtend hervorstechenden Glanzlicht der Krempe der Fußwickel und dem abgetauchten Unterarm entwickelt sich für das Sehen eine aufschlussreiche Konstellation. Vermutlich war Géricault erst ganz am Ende der Fertigstellung des Bildes auf diesen Zusammenhang gekommen: Man muss dazu vielleicht bedenken, dass der Meister den eingefügten Torso ursprünglich wohl mit einem vollständig sichtbaren Arm, inklusive Hand und Fingern, gemalt hatte. Die Umrisse sind noch undeutlich auf dem Bild zu erahnen. Dann aber muss er sich entschlossen haben, den Arm im Meer untergehen zu lassen. Er übermalte die Passage wieder, indem er zwei Bretter nach vorne verlängerte. Anschließend fügte er an der Schnittstelle, wo der Arm ins Wasser tauchen sollte, eine kragende Farbgischt ein. Anschließend vervollständigte er die Korrekturen, indem er das untere Bein des toten Jünglings ebenfalls nach vorn verlängerte.

Die so entstandene und nun wahrnehmungswirksame Konstellation mit Farblichtern auf den Fußwickeln und eingetauchtem Unterarm reflektiert das Thema des Bildes noch einmal: ein Schwimmen-auf-der-Oberfläche und das Untergehen-in-der-Tiefe. Denn das Weiß der Bandagen markiert klar die Oberfläche der Leinwand. Demgegenüber – in einer gegensätzlichen Auslegung der Leinwand – taucht der Arm, rein optisch, weniger in das nachgeahmte Meerwasser ein. Vielmehr scheint er in der Tiefe des Bildgrunds selbst unterzugehen. Oder es sieht so aus, als verschwände der Arm in einem Loch in der Leinwand.



Aus der Tiefe des Bildgrunds und zugleich auf der planen Ebene des Bildträgers entwickelt sich alles, was im gemalten Werk verwirklicht wird. Dabei trägt die Bildebene die Illusion: die Figurenwelt auf dem Floß, die Illusion der Hoffnung, sich herauslösen, aufsteigen, um für andere zur Erscheinung kommen zu können, gesichtet und gerettet zu werden. Im Bildgrund dagegen steckt die eigentliche Kraft der Hervorbringungen wie auch die der Nichtung.



Géricault thematisiert den Bildgrund ganz explizit als das Andere der Figuration; als unterschieden von dem, was sich aus ihm herauszudifferenzieren begonnen hat. Die sinnlich erfahrbaren Körper müssen bereits hervorgebracht worden sein, um den Bildgrund als Bedingenden zur Erfahrung kommen zu lassen. Aus ihm hat sich die Figurenwelt des Floßes herausentwickelt. Und diese illusionistische Welt versucht weiter, sich im Gerangel der Leiber vom Bildgrund nach oben abzuheben. Aus ihm aber kommt alles, was sich entfaltet erst zur Erscheinung.

Der Bildgrund ist das Hervorbringende, in dem alles, was zur Erscheinung kommt, seinen »Ursprung« hat; das Bedingende, das sich selbst mit zur Erscheinung bringt, indem es sich entzieht. Der Bildgrund ist das, worauf wir keinen direkten Zugriff mehr haben, der sich immer schon zurückgezogen haben muss, damit so zugleich alles Dargestellte »zur Welt kommen kann«. Diese entfaltete Welt aber bleibt immer an die hervorbringende und verschlingende Kraft des Bildgrundes zurückgebunden.

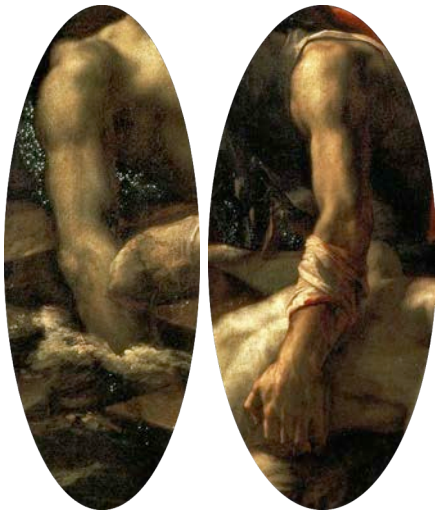
Im *Floß der Medusa* verschlingt der Grund ganz buchstäblich ein Körperglied wieder. In einem von Farbgischt umkragten Schlitz verschluckt der Bildgrund die rechte Hand. Das Bild macht mich so auf seinen Grund, seinen »Ursprung«, aufmerksam. Und damit fordert es mich auf, anzuerkennen, dass hinter allem dargestellten Leid, Getümmel und dem Hoffnungsschimmer, eine Instanz »anwest«, die alles Dargestellte als dessen »unverlierbaren Grund«<sup>2</sup> übersteigt. Auch schon die Gurt-Würmer waren als erste Formen aus einem formlosen Grund hervorgegangen.

Während also das Farblicht auf dem Rand der Fußwickel die Oberfläche des Bildes markiert, weist genau dieses Bein direkt – in diametralem Gegensatz dazu – auf den im Bildgrund untergehenden Arm. Dabei ist entscheidend, an welcher Figur dieser Zusammenhang zur Geltung kommt. Nimmt man vom Bein ausgehend die Gestalt als ganze in den Blick, stößt man auf einen daliegenden Jüngling, der von einem Arm gegriffen und gehalten wird. Bevor der Phänomenzusammenhang im Detail verfolgt wird, springt etwas sofort ins Auge: Ganz offensichtlich setzt sich hier die ikonographische Zerfledderung fort, die sich schon beim ersten Torso gezeigt hatte.

»Man kann also sagen, dass der Grund erscheint als das, was er ist, indem er verschwindet. Als verschwindender geht er ganz ins Bild über, ohne dadurch zu erscheinen, und das Bild ist weder seine Erscheinungsform noch sein Phänomen. Der Grund ist die Kraft des Bildes«. (NANCY 2003, 20)



<sup>2</sup> Zu dieser pathetischen existentiellen Formulierung und ihrer »experimentellen« Verwendung vgl. ausführlich STÖHR 2016.



G. HAMILTON: *Beweinung des Patroklos*, 1760-1763  
 oben: RAFFAEL: *Grablegung*, 1507. Als sich Géricault in Rom aufhielt, kopierte er das berühmte Werk.

Wieder macht das Bild das Bedeutungsangebot, in diesen nackten Gebeinen die toten Überreste eines ehemals fest verbürgten Figuren-Codes zu entdecken. Noch einmal könnte es sich um einen Christus handeln, dessen endgültiges Abrutschen in die Fluten nun – von allen Erlösungsversprechen entkleidet – nur noch von einem resignierten alten Mann aufgehalten wird.

Und ist es nicht auch so: Als ob noch einmal an die abgetrennte und bereits im Bild-Abgrund versunkene Hand erinnert werden soll, so umgibt auch diesen haltenden Arm eine Binde. Es ist ein durchbluteter Verband, der den Unterarm vom Rest der Extremität trennt. Damit sieht es danach aus, als wolle das Bild uns die verschluckte Hand an dieser Stelle noch einmal vorhalten. Es würde uns so an die drastische Rücknahme der »Erscheinungsentfaltung« und an die aufgerissene Tiefe des Bildgrunds erinnern. Der verbundene Arm hält diesen knabenhaften Körper nur scheinbar noch. Tatsächlich ist er schon in sich zerschnitten.

In diesem Fall ist die spezielle Körperform noch in die sakrale Formhülse der »Beweinung« gefasst. Aber auch hier büßt die Figur jeden überhöhten Sinn ein, den sie durch die Übertragung der Bedeutung hätte annehmen können. Die verendete Figur greift im Gegenteil das importierte Sinnpotential an und zeigt die Bedeutungslosigkeit dieser tradierten Sinnangebote. Der »Beweinung« auf dem *Floß der Medusa* ist kein Heilsversprechen durch einen Weltenretter mehr inhärent – weder im Jenseits noch im Diesseits.

Das Martyrium führt zu nichts außer anhaltendem Schmerz. Denn auch die noch mitschwingenden Anklänge an

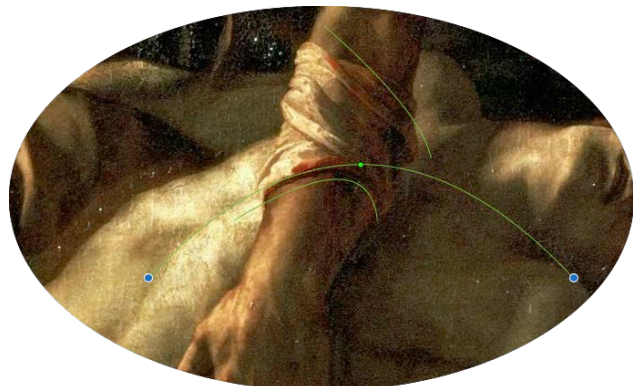
die Antike gehen leer aus. Sähe man etwa in dem Jüngling auch noch das Gespenst des griechischen Kriegers Patroklos, wäre damit nichts gerettet. Patroklos war der Waffengefährte und Freund von Achill. Vor seinem eigenen heroischen Tod im Zweikampf hatte Hektor diesen stolzen Griechen besiegt. Und wieder wandelt sich im *Floß der Medusa* die pathetische Situation des Opfertods in die rein existentielle Nichtigkeit. In ein greifbar werdendes sinnloses Sterben ohne Ziel und Zweck. So sinnlos und unheroisch wie das Dasein, so zwecklos und endgültig ist der Tod.

Jean Baptiste Antoine THOMAS:  
*Oenone weigert sich, Paris zu helfen*, 1816, 114 x 146 cm  
 (hier seitenverkehrt)



Die Bildformel ist überhaupt häufig anzutreffen. Neben Patroklos und Hektor erwischte es auch Paris, den trojanischen Prinzen. Dass die Bergnymphe Oenone ihn, im Sterben liegend, die Hilfe verweigert, ist eine lange Geschichte. Festzuhalten bliebe vielleicht der verdeckte Hinweis, dass auch den Schiffbrüchigen auf dem Floß die Hilfe verweigert wurde, als die Ruderboote das Floß endgültig aufgaben.

Aber man muss sich auch wieder von diesen erkalteten Sinntransfers lösen können. Diese Trennung erfolgt »weisungsakut« über die Wunde, die den Verband nötig machte. Dieser Verband bandagiert sachlogisch nur notdürftig eine Armverletzung. Insofern wäre er relativ kontingent. Für die »übergreifenden Sehverknüpfungen«, für den bildimmanenten Anschauungszusammenhang, ist er hingegen zwingend notwendig. Deswegen übt er auch eine gewisse magnetische Wirkung auf das Auge aus. Der Blick bleibt kurz an ihm haften. Man



merkt ihm dann an, dass er, entgegen seiner rein sachlichen Funktion, nicht verbindend wirkt. Im Gegenteil: er trennt – trennt auf. Er trennt nicht nur den Arm in zwei Teile, sondern er enthält über die in Schichten gelegten Stoffbahnen eine zentrale Sehanweisung.



Th. GÉRICAUT: *Das Floß der Medusa*, première Esquisse, Detail

Die Wicklung verstärkt die bogenförmige Überleitung des Blicks vom Oberkörper zum gesenkten Kopf des Jungen – und zwar ohne, dass der alte Mann registriert werden müsste, der den Körper hält. So bleiben die Toten ganz unter sich.

In diesem Moment ist der Alte für die Bildlogik nicht wichtig. Bedeutsamer ist es – wie sich nun zeigen wird – die Leichen unten im Bild isoliert vom Alten zusammen zu sehen. Ikonographisch bilden der tote Knabe und der Alte zwar eine Zweier-Gruppe. Géricault hatte eine ganze Zeit lang in all seinen Vorarbeiten immer schon diese Pietà-Konstellation geplant und umsetzen wollen. Ein bandagierter Arm oder eine Ver-

letzung kommen nie vor. Aber dann hatte sich alles noch einmal geändert. Der Maler hielt an dem Figurenpaar fest. Aber es sollte nicht mehr die ikonographische Entzifferung die Überhand über den Phänomensinn erhalten. Dazu fügte er erst im monumentalen Hauptwerk den Armverband ein. Unter ihm verbirgt sich der semantische Einschnitt. Mit dieser Sanitätsmaßnahme wird die optische Auftrennung und ein Auseinander-Schneiden des Figurenpaars möglich.

Die verarztete Wunde ist genau die Schnittstelle, die dafür sorgt, dass mein Blickvollzug über Hals und Kopf des jungen Mannes sichelförmig nach rechts weiter geführt werden kann. Die Bahnen des Verbands sind dabei so angelegt, dass die Verlaufsspuren mich so oder so diagonal über den bandagierten Arm hinweg lenken.



Unter dem Verband ist die Verletzung als eine tiefe Wunde noch erkennbar. In einer früheren Studie gab es eine Teilszene, in der der Kannibalismus deutlicher ausgestellt werden sollte. Dort beißt eine Figur in den Arm einer anderen. Man kann sich ausmalen, dass dieses schockierende Thema in der endgültigen Version auf verschiedene Weisen weiterhin geltend gemacht werden sollte. Allerdings radikal abgewandelt: als notdürftig verbundenes »Mal« einer zurückliegenden Biss-attacke – oder wohlmöglich als Autophagie, als Ansatz einer Selbstzehrung in der Not, um nicht dem Frevel des Kannibalismus zu verfallen?



Th. GÉRICAULT: Vorstudie, Detail

### Erscheinen und Untergehen

So oder so leitet also die Wicklung des Verbands in die Bogenkurve weiter, die nur von zwei spitzen Knien durchstoßen wird. Ihr Ende findet diese Krümmung erst am überfluteten Leichnam am rechten Bildrand. An diesem unteren Ende – in Abstimmung zu dem ersten Emporkriechen der Gurte als Auftakt am linken Bildrand – defiguriert sich die körperliche Welt wieder, dieses Mal im Modus der Verhüllung. Die Leinwand erscheint als großes weißes Leinentuch.



Was an diesem Körper sich sichtbar vollzieht, ist das von der Hüfte her einsetzende Außer-Geltung-Treten der Figuration. Die Anatomie der Figur schwimmt gespensterhaft in einem Schleier aus Farbtuch und Tuch-Farbe. Dieses Entgleiten ist ein Untergehen, das sich

gleichermaßen in der Nässe der See wie ebenso im Ölfilm der Farbe vollzieht. Das Gegenbeispiel zu diesem fatalen Untergang wäre ein aufsteigendes, mir entgegenkommendes, enthüllendes Verhülltsein, das in Epiphanie – in ein Erscheinen von Christus – übergeht. Etwa im *Verschleierten Christus* ereignet sich dies vor unseren Augen.



Giuseppe SANMARTINO: *Verschleierter Christus*, 1753, Cappella Sansevero, Neapel, Detail

In beiden Fällen ist die gestorbene Figur verhüllt. Aber im Falle des Neapler Christus wird das Verhüllen dazu benutzt, um das Mysterium des Erscheinens zu zeigen. Die Figur wird im Zugedeckt-Sein überhaupt erst sichtbar. Das Tuch verdeckt nicht,

sondern wird vom Gott-Körper darunter »getragen«. Kein schleichendes Verschwinden und kein Untergehen im Medium wie bei Géricault. Im Falle der Figur in der Cappella Sansevero ist der Schleier – und letztlich der Marmor – das Medium des Erscheinens und Sichtbar-Werdens. Die Skulptur präfiguriert das Mysterium des auferstehenden Leibes. Hier ist die Verhüllung des Toten durch das Leichentuch die Bedingung der Möglichkeit seines lebendigen Erscheinens. Damit vollzieht sich im Werk das Paradox des Glaubens; damit ist es äquivalent zum Wunder selbst. Géricault hatte während seiner fast einjährigen Italienreise den April und Mai 1817 in Neapel verbracht. Die kleine Barockkirche mit der berühmten meisterhaften Skulptur von Giuseppe Sanmartino hatte er vielleicht in dieser Zeit besucht. Und dennoch. Nichts von dieser kopräsenten Auferstehung ist beim *Floß der Medusa* verwirklicht. Alles versinkt in der Trostlosigkeit des Bildgrunds wie in einem Farbmoor. Mit dem Leichentuch und dem Farbschleier nähert es sich immer stärker dem Tuch der Leinwand und damit einmal mehr dem tragenden Bildgrund an. So zeigt sich, dass aus dem Seinsgrund des Bildes ein Grabtuch wird. Auflösung durch Verhüllung oder »Seins-Einziehung« hatte Michael Brötje es einmal an anderer Stelle genannt. (BRÖTJE 2012a, 176)

Ob dabei auch noch ein weiteres Mal der Antike abgeschworen wird und ob mit dieser Figur letztendlich auch der Klassizismus selbst untergeht, ist fast schon nicht mehr so wichtig. Die Lage des Leichnam lässt aber dennoch an ein Bild Hamiltons denken, das noch einmal eine Schlüsselszene des Trojanischen Kriegs zeigt. Bei Homer heißt es dazu im 24. Gesang der *Ilias*:

»Aber Achilleus

Weinete, denkend den trauesten Freund [...],  
Sehnsuchtsvoll nach Patroklos' erhabener Tugend und Stärke.  
Ach wie viel er vollendet mit ihm, und wie manches erduldet,  
Schlachten umher der Männer, und schreckliche Wogen durchstrebend:  
Dessen gedacht' er im Geist, und häufige Tränen vergoss er.

[...]

Schnell, nachdem er ins Joch die hurtigen Rosse gespannt,  
Hektor drauf zum Schleifen befestiget hinten am Sessel,  
Zog er ihn dreimal ums Grab des Menötiaden Patroklos,  
Ging dann zurück ins Gezelt, und ruhet; jenen verließ er  
Dort im Staube gestreckt auf sein Antlitz.

[...]

Grausam seid ihr, o Götter, und eiferig! Hat euch denn niemals  
Hektor Schenkel verbrannt erlesener Rinder und Ziegen?  
Doch versagtet ihr jetzo, auch selbst dem Toten, Errettung,

[...]

Jener indes, nachdem er den göttlichen Hektor ermordet,  
Band ans Geschirr den Entseelten, und  
rings um des Freundes Begräbnis  
Schleift er ihn! [...]

Dass nur nicht, wie edel er sei, wir Götter  
ihm eifern!

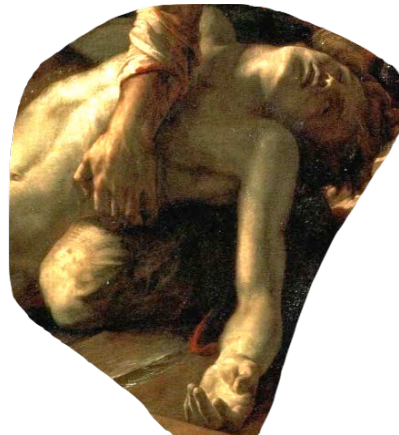
Denn unempfindlichen Staub misshandelt  
er, tobend vor Unsinn! ...«

(HOMER; Ilias, 24. Gesang)

Überschaut man nun einmal diese sichelförmige Gruppierung des Feldes der Toten, fällt etwas auf: Die Gestaltbildung der Knie ist bei den Figuren auffällig ausgeprägt. Einerseits gehören sie in Hinblick auf die Körperhaltungen der Wirklichkeits-sphäre der dargestellten Figuren an. Das heißt, sie sind sachlogisch korrekt durch die Körperpositionierungen begründet. Andererseits überschreiten sie aber in ihrer »Erscheinungsverfasstheit« oder »Erscheinungsqualifikation« ihre rein anatomische Legitimation. So wie diese Knie »in der autonomen Sehverwirklichung« eigenverfasst erscheinen, ergeben sich jeweils »monströse« anatomische Anomalien. Zuerst auffällig wird dies beim Knie des resignierenden Alten.



Domenico CUNEGO nach G. HAMILTON: Achills Schleifung Hektors, 1759





J. REYNOLDS; *Das Floß der Medusa*, Nachstich; Ausschnitt, Knie-Detail



In den Vorstudien zu dieser Figur ist der vordere Oberschenkel, auf dem später der Jüngling ruhen wird, in seiner Länge proportional plausibel. In der dann endgültig ausgeführten Fassung ist dies nicht mehr eindeutig der Fall. Stellt man sich den nun verdeckten Oberschenkel in seiner Erstreckung von der Hüfte zum Knie vor, ist er viel zu lang. Zudem muss man dann noch einmal die separierende Wirkung des Armverbands ernst nehmen. Sieht man

nämlich gänzlich vom Oberkörper der Figur ab, gewinnt man den Eindruck, es handele sich gar nicht mehr um ein Knie. Was dann im Knie zur Erscheinung kommt, ist eine bedrohlich wirkende Gestaltbildung, die sich stattdessen unter dem Leib des Jungen, an der Hand vorbei, hervorschiebt. Das ist keine Phantasterei. Die Kopisten des Bildes hatten dies zuerst gesehen. In ihren Stichen hatten sie dieses geisterhafte Phänomen, das vorher einmal bloß ein Knie war, nachvollzogen. Indem die Zeichen immer wieder ihre Referenz überschreiten, erscheint auch immer wieder das Unvorstellbare im Vorstellbaren und Darstellbaren. Auf diese Weise – als eine »fremdartige Verwandlung« (WEISS 1978, 16) – »spricht« das *Floß der Medusa* über die eigentliche Monstrosität der Ereignisse.

Betrachtet man das aufgestellte linke Knie derselben Figur sind wir frontal mit einem eigensinnig gestauten Faltenwurf der Hose konfrontiert. Der hintere zurückgeworfene Arm des jungen Mannes ist auf dem Oberschenkel zum Liegen gekommen. Optisch teilt er so das Bein vom Körperrumpf ab. Daher entsteht spontan der Eindruck, man habe es bei aller sachlichen Richtigkeit mit einer frontal zu uns gerückten Dreieckskonstellation zu tun. Diese enthält in sich drei vertikale Knautschungen oder Hauptfalten. Für die Statik und Architektur des sitzenden Alten ist dieses gleichschenklige Dreieck einerseits ein wichtiger Sockel- und Befestigungswert. Auf ihm wird sich der Unterarm abstützen, der den leicht gesenkten Kopf trägt. Andererseits – mit Bezug auf die Bogenlinie der Toten unten – sticht er als Eckwert aus der Komposition markant heraus.

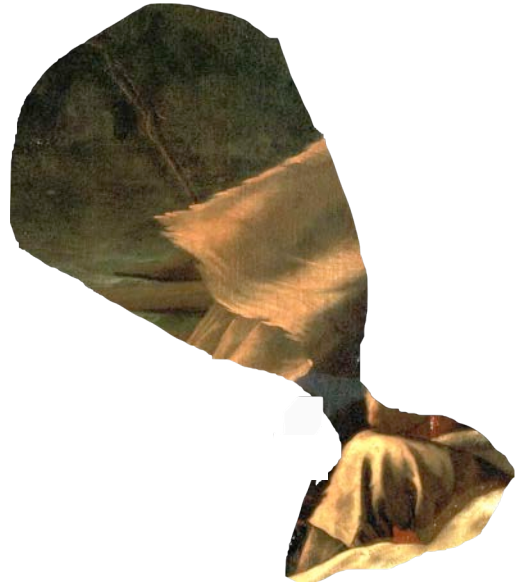


Rein formal betrachtet, ist die Kniespitze horizontal genau in Abstimmung gebracht zu den Köpfen der daliegenden Toten links und rechts.

Ob der Faltenwurf »natürlich« durch die Kniebeugung im Hosenbein zu rechtfertigen ist? Eigendynamisch und in ihrer performativen Wirkung nehmen die Falten-Höhlen direkten Bezug auf die überdeutliche Betonung der Taille des Toten. Diese ist wie in »Reaktion« auf die klammerartigen Faltenausformungen eingedrückt oder eingezogen. Den entstandenen Zwischenraum nimmt eine Rot-Zunge ein. Diese sieht man eher autonom als sachlogisch. Auf der Ebene der nachgeahmten Wirklichkeit wäre dieser rote Zipfel das Ende oder die Weiterführung des roten Tuchumhangs, der die Figur des Alten umschließt und so einklammert. Die obere Spitze des Kniedreiecks dagegen stellt eine Blickbeziehung zu der Zone her, wo sich die Innenseite der Zeltbahn hinter dem Alten im Wind nach außen schlägt. In ihrer Folgeentwicklung bildet diese Zeltbahn die »Phänomenbedeutung«\* eines Zeigegeschehens aus: Sie deutet auf die riesige Welle, die von links anrollt. In der Aussage- und Abfolgelogik – von der eingedrückten Taille des Toten zur Kniespitze, zum »Zeiger« der Stoffbahn zur Riesenwelle – kommt dabei folgendes zu Bewusstsein:

Diese Welle wird in erster Linie all die Toten treffen, die wir schon gesehen haben. Sie wird sie mit sich reißen und fortspülen. Die anderen dagegen, die im Schutz des Segels stehen, gelten – wie später zu sehen sein wird – als abgeschirmt. Für sie oder in Hinblick auf sie wird sich das große Segel »erscheinungsphänomenal« zum Schild gegen die anrollende Naturgewalt umdeuten.

*»Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit dem Bugsierseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören und die Drehung war zu verspüren, die nicht zu behobende Querlage des Floßes, die von einem übermäßig langen seitwärts hinausstoßenden Holzstück herrührte. Die Nichtauslieferung der Schusswaffen an die Matrosen hatte bereits am zweiten Tag ihren Zweck erwiesen. In der ausbrechenden Meuterei, da die Besatzung, die ein Weinfass zerschlagen und sich vollgetrunken hatte,*



\* Die hier verstreut in Anführungszeichen gesetzten Begriffe entstammen dem methodologischen Vokabular von Michael Brötje.

mit Äxten und Messern auf ihre Vorgesetzten losging, im Gedränge um den Mast, wo die Offiziere ihren Platz mit den Pistolen behaupteten, sah der Maler die Möglichkeit einer großen Komposition entstehen. [...] Sechzig bis fünfundsechzig Mann waren bei dem Tumult umgekommen, Zwieback und Trinkwasser waren verbraucht, nur ein Faß Wein noch war vorhanden. [...] Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eigenen Welt [...]. Je geringer die Anzahl der Menschen auf dem Floß wurde, desto näher kam der Maler der Konzentration, die er für die endgültige Fassung seines Bildes benötigte. Nach der Entladung des Kampfes erfuhr der Wunsch, das Leben so lange wie möglich auszuhalten, eine fremdartige Verwandlung. Die ersten begannen damit, die herumliegenden Leichname mit ihren Messern zu zerteilen. Einige verschlangen das rohe Fleisch auf der Stelle, andere ließen es in der Sonne dörren, um es auf diese Art schmackhafter zu machen, und wer es jetzt noch nicht über sich brachte, die neue Kost zu sich zu nehmen, der wurde am folgenden Tag doch vom Hunger dazu gezwungen. Auf die Turbulenzen folgte eine Zeitspanne der völligen Abgeschiedenheit. In dem Herausgerissensein aus allen Zusammenhängen erkannte der Maler seine eigene Situation wieder.

[...]

bei dem unaufhörlichen Näherrücken des Tods, dem Verbrennen der einen Stunde in der nächsten, vernahm auch der Maler das Versickern der Zeit in der Unendlichkeit, und von diesem Tröpfeln, Ticken und Strömen wurde der Prozess der Bildfindung eingeleitet. Ohne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebne Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können.« (WEISS 1978, 14ff.)

Es gibt ein zweites hochgestelltes Knie-Dreieck, das die Sichellinie der Todeszone nach oben durchstößt. Es ergibt sich aus dem angewinkelten Bein des letzten Leichenkörpers, der nach rechts aus dem Bild fällt. Der schwere querliegende Balken, an dem sich die Beine verklemmt zu haben scheinen, hält diese Figur noch auf dem Floßrand fest. Wenn so durch das hochgestellte Knie dieser dicke Balken in den Blick kommt, geschieht in der Bildwahrnehmung zweierlei:



Erstens verändert sich der ikonographische Stellenwert, der in der Leiche noch als Bedeutungsmischling oder Restbestand inkorporiert, haust. Aus »Hektor« wird zum Beispiel der gekreuzigte »heilige Petrus« und aus dem lose daliegenden Schiffsbalken wird das destruierte Querholz des Kreuzes, an das der Apostel geschlagen wird. Der Körper selbst würde in seiner Ausrichtung für das hier nicht zu sehende Längsholz des Kreuzes stehen. Aber wieder wäre die sakrale Ikonographie auseinandergefallen und das heilsversprechende Kreuzsymbol in seine Bestandteile zerfallen.



rechts: CARAVAGGIO: *Kreuzigung des hl. Petrus*, 1600/1, Ausschnitt

Am unteren Bildrand taucht dann noch einmal eine Hand auf – wiederum abgetrennt vom Körper der Wasserleiche. Sie erinnert an die fehlende Hand, die dem verwesenden Torso rechts durch den »Schlitz« in der Meeresoberfläche amputiert worden war. Hier links unten erscheint sie wieder als eine körperlose Extremität, die sich wie von selbst an einen Balken klammert. Für die Bildanschauung verbindet sich damit die Anweisung, den Blick nach rechts zum Kadaverkörper wieder aufzunehmen. Diese Wiederanknüpfung wird in der Wahrnehmung des Werks aber schnell zum Problem, weil die Sehbewegung damit in einer Art ovalen Endloschleife gefangen wäre: von rechts beginnend in einer Bogenlinie nach links unten und dann wieder zurück zum Ausgangspunkt und so weiter und so fort.



### Ich bin gemeint

Daher stellt sich mir die Frage, wie ich selber als Betrachter dieser Todeszone entkommen kann. »... also in Geltung für den eigenen Existenz-Weg.« (BRÖTJE 2012a, 195) Dabei muss eines unbedingt bedacht werden: Das Floß der Medusa »gilt mir«. Ich selbst bin betroffen, hier und jetzt vor dem Werk. Oder wie Peter Weiss es formulierte: »Ihr, die ihr vor diesem Bild steht [...] seid die Verlorenen...«



*»Aus der vereinzelt Katastrophe war das Sinnbild eines Lebenszustandes geworden.« »Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum. [...] Eine Hilfe, eine Rettung gab es für ihn nicht, [...] der Wahnsinn hing ständig über ihm, als eine Auflehnung gegen die Erstarrung [...] Und doch war es mir noch nie so deutlich geworden, wie in der Kunst Werte geschaffen werden konnten, die ein Versperrtsein, eine Verlorenheit überwand, wie mit der Gestaltung von Visionen versucht wurde, der Melancholie Abhilfe zu leisten.« (WEISS 1978, 27ff./ 1976, 345)*

Die existentielle Dimension ästhetischer Erfahrung ist in der modernen Kunstwissenschaft lange schon kaltgestellt worden. Zu viel Betroffenheitspathos, Wahrheits-Geraune und Werk-Substantialismus. Man sollte diese existentielle Bildhermeneutik zumindest versuchsweise, in der Simulation oder als »Bauchrednerie«, aber doch wieder beleben. (dazu STÖHR 2016, 7ff.) Der Schweizer Kunstwissenschaftler René Berger zum Beispiel war zeitlebens dem populärwissenschaftlichen Schreiben verpflichtet. Er verfuhr so, weil er der festen Auffassung war, dass Kunstwerke nicht für Kunsthistoriker geschaffen wurden. Sie gelten allen, die sie betrachten – eben mir!

»Uns ist [das Kunstwerk...] eine vorangetriebene Vision, die vor unser Auge gestellt ist, um uns über uns selbst Aufschluss zu geben...« »Die Formen, von denen eine jede gewissermaßen einen Aspekt der Wahrheit verdichtet, verbinden sich, um zusammen die umfassende und zeitlose Formulierung dieser Wahrheit zu werden. Damit ist noch nicht gesagt, worin diese besteht, aber es will bereits sagen, unter welcher Bedingung sie sich auszudrücken beabsichtigt und nach welcher Tragweite sie trachtet.«

Und dann folgt, was hier unter »Wahrheit« verstanden werden soll:

»... warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? [...] Derart ist die Wahrheit des Werkes.« »Was kann der Mensch heute? [...] Was ist er heute?« »Wer uns, so wie wir sind, auf das Maß unserer Wahrheit erhebt, handelt als Künstler, als ein sehr großer Künstler.« (BERGER 1958, 352ff.)

»Denn alles, was wir immer wieder und länger als nötig anschauen, beginnt eines Tages in uns zu sprechen. Diesen inneren Text, quasi ein Selbstkommentar unseres unentwegt erlebenden Ichs, wollen wir hören, er ist der Lohn für unsere Seh-Arbeit.« (WINTER 2011, zitiert W. GENAZINO)

*»... bis ich schließlich vor die riesige schwärzlich braune Leinwand geriet, die zunächst den Eindruck eines plötzlichen Erlöschens und Sterbens vermittelte. Bei dieser ersten Begegnung versuchte ich, in dem mit Asphalt vermengten, stark nachgedunkelten, stumpf und fleckig gewordenen Farben den Ansätzen der Leuchtkraft nachzuspüren [...].*

Allmählich ließen sich auf der monochrom wirkenden Bildfläche einige gelbliche, bräunliche und grünliche Töne unterscheiden. Vorherrschend war [...] eine Bängstigung, ein Gefühl der Ausweglosigkeit. Nur noch Schmerz und Verlorenheit waren aus der gewaltsam gebändigten Komposition abzulesen. Es war, als sei mit der Verschorfung und Verschlackung des Farbauftrags alles dokumentarisch Greifbare aus dem Bild gewichen und allein eine Kunde der persönlichen Katastrophe des Malers übriggeblieben. Doch empfand ich weniger Enttäuschung über das Erlischensein des Gemäldes als Mitgefühl mit Géricault, dessen Leistung der Verwitterung und dem Verfall preisgegeben war. Auch führte mich die Undeutlichkeit des Bilds an Schichten heran, in denen die Vision noch keine Festigkeit angenommen hatte, die einzeln auftauchenden Figuren sprachen von den brütenden Vorbereitungen, und indem das Abgeschlossene sich verhängte, trat Gärndes, Traumhaftes zutage. Lange Zeit hatte der Maler im Getümmel der vielen, dann zwischen den Toten und Verdämmernden verbracht. Die Lösung, nach der er suchte...« (WEISS 1978, 21f.)

In diesem Sinne wäre also die Frage, wie und wo sich *mir* die Möglichkeit bietet, *meinen* Blick vom Leid und Untergang zu lösen, keine nebensächliche Sache. Die Frage wäre existentiell, weil es darum ginge, herauszufinden und nachzuvollziehen, auf welche Weise *mir* das Bild einen Weg in die Zone der noch Lebenden anbietet. Und darüber hinaus wäre auch klarer, welche spezifische Funktion der isoliert wirkenden Figur des trauernden, melancholisch dasitzenden alten Mannes genau zukommt. Denn was er von sich aus anzeigt, ist ja seine sinnierend reflektierende und in sich vertiefte Grundhaltung.



rechts: J. H. FÜSSL: *Ugolino*, 1806  
mitte: A. DÜRER: *Melencolia I*, 1514, Detail

An dieser Figur bricht die Handlung ab. Sie ist an dem Geschehen nicht mehr wirklich beteiligt und sie gibt mir in ihrem Innehalten die

»Jedesmal nimmt also der Typus des Schmerzes, von dem das Geschöpf befallen ist, vor unseren Augen Form an.«

»Aber wir sprechen von Prophetie: Mittels dieser Ungeheuer lässt uns das Werk tatsächlich eine Warnung zukommen, indem es uns an die Wirklichkeit des Bösen erinnert, von dem der Krieg eine der Verkörperungen ist.« (BERGER 1958, 354)

»Die Ausgesetztheit in das Seiende, der Einzelne und die Gemeinschaft«  
(HEIDEGGER 1935a, 72)

Heidegger »hatte in *Sein und Zeit* (1927) erstmals das verstehende, auslegende In-der-Welt-Sein als eine Grundbefindlichkeit des Menschen aufgedeckt und damit die hermeneutische Frage bis zu ihrem tiefsten Grund vorangetrieben.«  
(STIERLE 1996, 66)

Zeit, über das bisher Gesehene nachzudenken. – Über das Totenfeld, die Gurtwürmer, die Schädel und die Fratze, die im Knie erscheint, und die verschwommenen Geister der Helden und Märtyrer. Danach sollte mein Blick einen Ausweg aus dieser Apokalypse der Phänomenwelt suchen.

Ein roter Umhang hat sich zu einem schmalen Grat geformt und hinter dem Rücken dieser Reflexionsfigur zusammengezogen. Er kapselt sie als formaler Isolationswert rundherum gegen ihre diesseitige Umwelt ab, die sich hinter ihr zu entfalten begonnen hat. Könnte man das Bild noch einmal in seiner ursprünglichen Farbigkeit sehen, dieses abschneidende Tuchrot wäre mit Sicherheit der grellste und auffälligste Buntwert auf der ganzen Leinwand.

Diese Figur nimmt dabei die Posen-Formeln der Resignation, der Melancholie, des Nachsinnens und der Reflexion über das Geschehene auf: Was ist bisher vor mir zur Anschauung gekommen? Genau so leitet sie meine Aufmerksamkeit auf sich selbst und appelliert damit an mich, es ihr gleich zu tun. In ihren leeren Augen stellt sich meine Anschauung für einen Augenblick der Selbstbesinnung still. Es tritt so einen Moment lang eine düstere Versunkenheit ein. Die inneren Bilder der Aussichtslosigkeit des Daseins mischen sich mit dem einseitigen Sinnieren über das gezeigte Desaster der abendländischen ikonographischen Traditionen. In diesem Bedenken muss mir aber klar werden, dass ich diese Identifikationsfigur auch wieder aufgeben muss. Mein Blick muss sich aufmachen, das Weite und die Hoffnung suchen.

Dies bedeutet ein Sich-Herauskämpfen aus dem apokalyptischen unteren Bildfeld der Verendung in das nächste Stadium der Bildwahrnehmung. An welchen Phänomenbefindungen und Formverkettenungen wird aber diese Lösung aufgezeigt? Wie kann mein Blick sich also aufrichten? Oder wo kann er eine intuitive phänomenimmanente Aufrichtungsanweisung erhalten?

Hier kommt versuchsweise die zweite Funktion des hochstechenden Knies der »Hektor«- oder der »Petrus«-Leiche zur Geltung. Wie schon beim Knie des Alten ermöglicht mir diese Zuspitzung eine Orientierung nach oben. Aber nicht ganz nach oben, weil meine einsetzende Bewegung sofort wieder von einem Bilddetail gesperrt und geblockt wird. Folge ich nämlich der Kniespitze werde ich unmittelbar darauf von einer horizontal daliegenden nackten Fußsohle abgeblockt.

Auf diese Blickversperrung antworten der Unterarm und die seltsam abgenickte Hand eines tot daliegenden Schwarzen. Diese Figur an sich ist zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht ausschlaggebend. Alleine, dass der Unterarm und die Lage der Hand zurück auf den Querbalken leiten, ist in diesem Moment von Bedeutung. Nehme ich also nun alternativ die Blickorientierung in der Diagonalen nach links hinaus auf, treffe ich unmittelbar



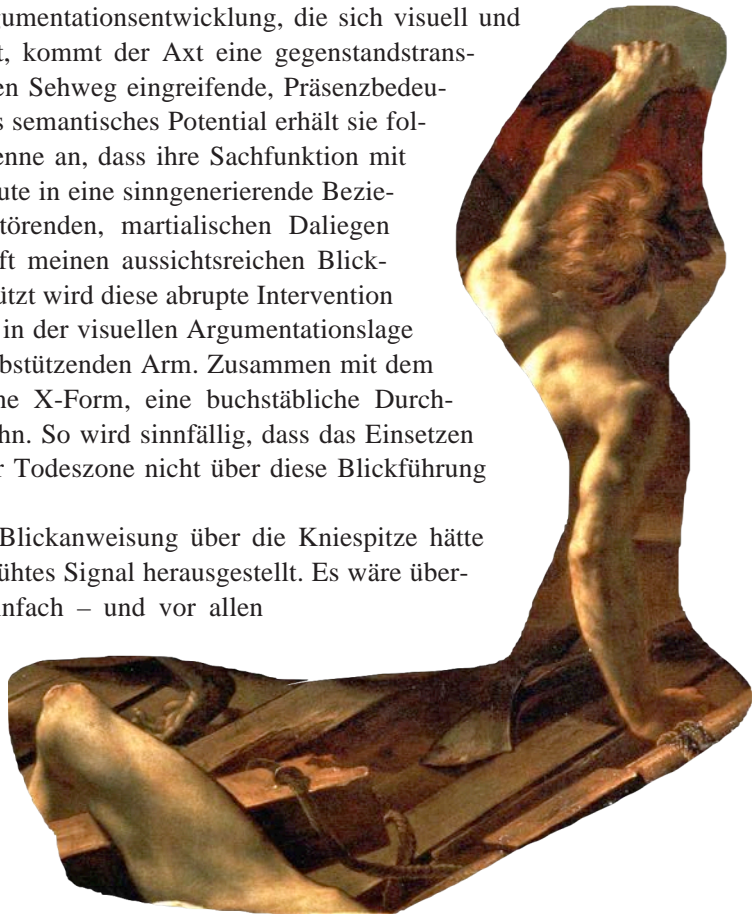
danach auf eine an ihrem Stil abgebrochene Axt. Diese Axt könnte ihre rein szenische Bedeutung bei weitem übersteigen. Auf der Ebene der verbildlichten Narration ist sie das ins Bild gesetzte Dokument für die erfolglose Meuterei der Matrosen gegen ihre Offiziere.

Im Rahmen der Argumentationsentwicklung, die sich visuell und rein bildintern vollzieht, kommt der Axt eine gegenstandstranszendierende, aktiv in den Sehweg eingreifende, Präsenzbedeutung zu. Ihr spezifisches semantisches Potential erhält sie folgendermaßen: Ich erkenne an, dass ihre Sachfunktion mit meiner geplanten Sehroute in eine sinngenerierende Beziehung tritt. In ihrem störenden, martialischen Daliegen kappt sie mir unverhofft meinen aussichtsreichen Blickweg nach oben. Unterstützt wird diese abrupte Intervention in meinen Blickvollzug in der visuellen Argumentationslage noch durch einen sich abstützenden Arm. Zusammen mit dem Axtstiel entsteht so eine X-Form, eine buchstäbliche Durchkreuzung meiner Sehbahn. So wird sinnfällig, dass das Einsetzen einer Abhebung aus der Todeszone nicht über diese Blickführung erfolgen kann und soll.

Das Angebot einer Blickanweisung über die Kniespitze hätte sich damit nun als verfrühtes Signal herausgestellt. Es wäre übereilt gewesen und zu einfach – und vor allen

Dingen wohl zu nichtssagend, hätte man diesen Weg ohne Hindernisse wählen können.

Ob die eingreifende und einschlagende Selbstwirkung der Axt auch tatsächlich



genau aus diesem Grund so und nicht anders im Bild vorkommt, kann sich auch daran zeigen, ob mir das Bild an einer anderen Stelle eine sinnvollere Sehanweisung nach oben gibt. Also wird von neuem nach einem Phänomenzustand gesucht, der die ersehnte Blickaufrichtung in seiner »Erlebnisanmutung« vorgibt.

Gleichwohl musste ich – durch die »Phänomenanweisung«, die das aufgespitzte Knie für mich war – diese Anschauungsoption genau so vollziehen, wie beschrieben. Sie war nicht gänzlich falsch oder gar umsonst. Sie war nötig, gerade um darauf verwiesen zu werden, dass der wirklich Sinn ergebende Weg auf der phänomenologischen Topografie des Bildfeldes ein anderer sein muss. Es muss noch weitere »formal-transempirische Ableitungen bzw. Folgedifferenzierungen« – das heißt »fortlaufende formale Verkettung[en]« der Figuren (BRÖTJE 2012a, 56) – geben. Durch sie müssen auch die entscheidenden, noch nicht realisierten, ungesehenen und unerlebten Dimensionen des Bildes schließlich in den Blick kommen.

### Umkippen und Sich-Ins-Leben-Zurück-Heben

Bevor der Ich-Erzähler im Roman, wie schon gehört, in dem vorgefundenen Buch in Paris in die Bibliothek der Cercles des Nations vom Unglück des *Floß der Medusa* las, hatte er sich Géricaults Werk schon einmal gemeinsam mit seinem Freund Ayschmann als Reproduktion in einem Kunstbuch angesehen. Dabei war die Erfahrung eigentlich grundsätzlich ganz ähnlich, wie die spätere noch folgende vor dem eingedunkelten Original im Louvre. Allerdings passierte während dieser ersten Betrachtung der Abbildung etwas sehr Eigenartiges und Unvorhersehbares. Dieses eintretende Ereignis geschieht so plötzlich und unerwartet, dass es nicht aus der inneren Logik, einer innerdiegetischen Handlungskausalität, oder durch eine vorausgehende Entwicklung in der Erzählung oder Ähnlichem erklärt werden kann. Es passiert einfach so. Auswirkungen auf den weiteren Verlauf bleiben aus. Es handelt sich dabei um einen plötzlichen Ohnmachtsanfall, den Ayschmann erleidet. Es gibt einfach keinen Grund, warum dieses unerklärbare Ereignis also überhaupt in der Erzählung und gerade während dieser Bildbetrachtung stattfindet und im Bericht des Ich-Erzählers vorkommt. Aber außerhalb des Romans gibt es natürlich jemanden, der dafür verantwortlich ist. Und es ist der gleiche, der auch lange vor dem Ich-Erzähler das *Floß der Medusa* intensiv betrachtet haben musste. Es ist der Autor selbst. Dieser muss aus einem bestimmten Grund, während er seine beiden fiktiven Figuren auf das im



Buch reproduzierte Werk schauen ließ, auf die Idee gekommen sein, Ayschmann eine kurze Ohnmacht anzudichten. Aber warum, und warum gerade dann, wenn Géricaults Gemälde studiert wird?

»Wir sahn, in Ayschmanns Büchern und Zeitschriften die Geschichte der Kunst als eine Geschichte des menschlichen Lebens, aus der die Stufen sozialer Entscheidungen abzulesen waren. Bezüge zu unserer eigenen Entwicklung stellten sich her. [...] Die undeutliche Reproduktion im Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der Authentizität des Bildes zu entziffern. Die Überlebenden auf dem Floß streckten sich in einer gemeinsamen Bewegung empor, von den Toten im Vordergrund weg, mehr und mehr sich aufrichtend [...]. Voller Verachtung den Angepassten den Rücken zukehrend, stellten die auf dem Floß Treibenden Versprengte dar einer ausgelieferten Generation, die von ihrer Jugend hier noch den Sturz der Bastille kannte. Sie lehnten und hingen aneinander, alles Widerstreitende, das sie auf dem Schiff zusammengeführt haben mochte, war vergangen, vergessen war das Ringen, der Hunger, der Durst, das Sterben auf hoher See, zwischen ihnen war eine Einheit entstanden, gestützt von der Hand eines jeden [...] Ayschmann war plötzlich blaß geworden, er sank vornüber, das Buch fiel ihm aus der Hand. Ich legte ihn ins Gras. Er presste die Hände an die Schläfen, nur eine Schwäche, sagte er, geht schnell vorbei, und richtete sich schon wieder auf. Die Bilder, mit denen wir uns in dieser Stunde befasst hatten, waren geprägt von der Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendigkeit ausgelöscht werden konnte. So wie wir selbst es taten, hoben sich die gemalten Figuren von der Vernichtung ab [...] Aus Dahindämmern, dem kraftlosen Daliegen auf den glitschigen Planken des Floßes wuchs eine noch unverbrauchte Energie empor...« (WEISS 1976, 341ff.)

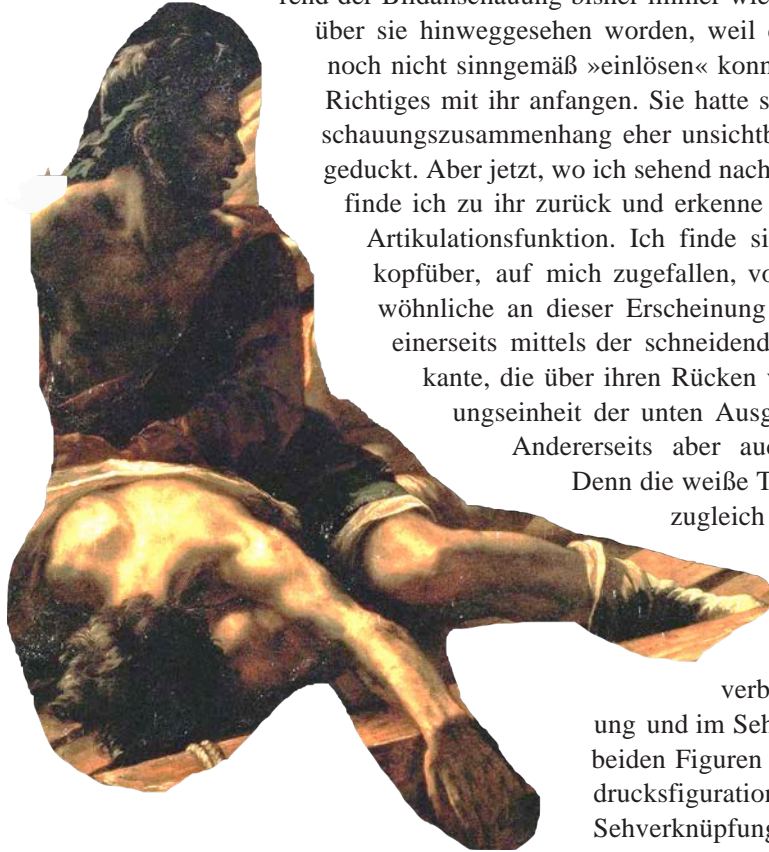
Ayschmanns Schwächeanfall, sein Vornüber-Sinken, das Sich-Wieder-Aufrichten, das Pressen der Hände an die Schläfen, das alles passiert plötzlich in dieser Szene der Bildbetrachtung. Der alles erklärende Grund für dieses scheinbar zufällige Geschehen könnte folgender sein: Der Ich-Erzähler kann sich das Ganze nicht erklären, einen handlungsrelevanten Sinn gibt es auch nicht. Aber es könnte sehr gut sein, dass der Autor selbst bei der Ausformulierung des Geschehens in der Szene im Gras, unbewusst etwas passieren lässt und wiedergibt, was er schon während seiner eigenen Betrachtung des *Floßes der Medusa* zuvor gesehen und eindrücklich erlebt hatte



– eine zentrale Figur, Figuration, Figurentransformation des Umkip-  
pens und Aufrichtens wird im *Floß der Medusa* spontan erkannt und  
dann auf das Ereignis in der Erzählung übertragen oder verschoben!  
Mit ihr gelingt das ersehnte Sich-Abheben aus der Vernichtung.

Wem es bisher nicht aufgefallen sein sollte: Eine Figur wurde wäh-  
rend der Bildanschauung bisher immer wieder übergangen. Es ist  
über sie hinweggesehen worden, weil die Wahrnehmung sie  
noch nicht sinngemäß »einlösen« konnte. Man konnte nichts  
Richtiges mit ihr anfangen. Sie hatte sich im bisherigen An-  
schauungszusammenhang eher unsichtbar gemacht und weg-  
geduckt. Aber jetzt, wo ich sehend nach einem Ausweg suche,  
finde ich zu ihr zurück und erkenne ihre nur bildmögliche  
Artikulationsfunktion. Ich finde sie auf! Denn sie liegt  
kopfüber, auf mich zugefallen, vor mir. Das Außerge-  
wöhnliche an dieser Erscheinung besteht darin: Sie ist  
einerseits mittels der schneidend harten weißen Tuch-  
kante, die über ihren Rücken verläuft, zur Anschau-  
ungseinheit der unten Ausgelöschten zugeordnet.  
Andererseits aber auch nicht mehr ganz.

Denn die weiße Tuchform wirkt optisch  
zugleich auch wie ein Schar-  
nier, das die um-  
gefallene Figur  
mit der aufge-  
richteten über ihr  
verbindet. In der Anschau-  
ung und im Sehverstehen werden die  
beiden Figuren zu einer einzigen Aus-  
drucksfiguration und »übergreifenden  
Sehverknüpfung« (BRÖTJE 2012a, 195)  
zusammengezogen!



Der Autor, Peter Weiss, der seinen Ich-Erzähler im Roman berichten  
lässt, muss die zwei Figuren unbewusst schon als eine einzige Kipp-  
und Klappfigur gesehen haben. In ihr ist die Eigendynamik vom  
Vornüber-Gefallen-Sein und einem Sich-Hochgeklappt-Haben voll-  
kommen enthalten. Als Weiss seine beiden Protagonisten über das  
*Floß der Medusa* sprechen ließ, erinnerte er sich wahrscheinlich un-  
bewusst daran und ließ, ganz unvorhergesehen, seine Figur des  
Ayschmann vornüber kippen und sich dann wieder aufrichten.

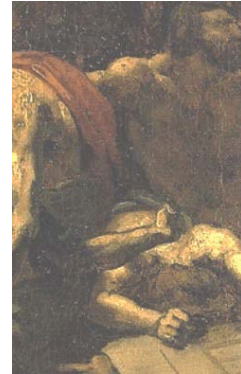
In all den abweichenden Vorstudien Géricaults kann man erkennen,  
dass diese beiden Figuren zu einem früheren Zeitpunkt noch neben-

einander als zwei separate Körper angelegt waren. Zusätzlich drückt noch ein Arm, der später weggelassen worden ist, den unteren Körper nieder. Er fixiert ihn so am Boden, dass an eine Aufrichtung gar nicht zu denken ist. Erst als der Maler im Laufe der Arbeit die dominante Aufwärtsdiagonale der Figurengirlande immer stärker betonte, war es nötig, auch einen klaren visuellen Zugang und Einstieg für das Auge zu schaffen.

An dieser Erscheinungsausprägung der Scharnierfigur ist die blickdynamische Aufrichtung in die vielleicht hoffnungstragene Hauptdiagonale bildbestimmt vorgesehen. Die Anschauung realisiert jetzt diese kopfüber nach vorne gefallene Figur in unmittelbarem Zusammenhang mit dem aufgerichtet dasitzenden Körper darüber. Und zwar so, als habe sich diese tote Figur zur sitzenden aufgerichtet. So dasitzend schaut sie sogleich nach rechts. Nach dem sachlichen Alltagsverständnis geurteilt, handelt es sich um zwei verschiedene Personen. Die bildgestiftete Eigenkausalität der Figurenverkettung überschreitet aber diese reine Sachsituation. Natürlich sind und bleiben es zwei Figuren. Aber dennoch geht deren rein bildimmanent gesetzte, aus dem spezifischen *Wo* und *Wie* ihres Erscheinens im sinnkausalen Ablauf des Bildgeschehens resultierende Bedeutung weit darüber hinaus. Bildsemantisch, bedeutungshaft, ist diese Klappfigur eine »Wende«-Figur. Was ich tatsächlich im Resultat sehe, ist die Wende von passiv erlittenem Leid unten hin zu einem menschlichen Aktivismus in der Mittelzone des Bildes. Nur an dieser transformativen Doppelfigur kann mir diese »Erlebnisanmutung« gelingen.

Pathetisch könnte man dazu zunächst vorwegnehmen, was Michael Brötje anderswo gesehen hatte: »Von nun an ist die Entwicklung der Menschheitsgeschichte in die Verantwortung jedes Einzelnen als Individuum gestellt.« (2012a, 182) In der Kippfigur würde sich damit auch noch ein Zeitumbruch manifestieren. Sie richtet sich an mich: an das gegenwärtige Betrachter-Ich. In ihr richtet sich der Betrachter in ein Hier und Jetzt auf. Die Gestalt markiert im Entwicklungsgang des Bildes eine entscheidende Wende: Vielleicht die von der ausweglosen Geworfenheit in die Geschichtlichkeit des Daseins.

Gleichzeitig finden sich sofort anschließend weitere, assistierende und die Motivent-



Th. GÉRICAULT: Vorstudie, Detail

... eine »Existenzaufrichtung« ... und auch meine eigene. Damit wird eine »Kehrtwendung« markiert und ausgesprochen, »welche man im reinen Sehen, intuitiv und ohne gedankliches Zutun« in dieser Figur in Aussicht gestellt bekommt. Darin offeriert mir die Figur erlebnishaft das Ende des Abgleitens und der Haltlosigkeit und gibt meiner irdischen Existenz, als Zäsur, eine neue Wegorientierung. Dies gilt als Forderung gemeinsam für mich wie für die Figur, an der sich die Kehrtwendung vollzieht...

(frei nach BRÖTJE)

wicklung vorantreibende, Formtransformationen, die den visuellen Argumentationszusammenhang weiter forcieren: Von links her wächst die aufgerichtete Figur an ihrer Hüfte und mit ihrer Hand mit den Haarlocken des toten Jungen phänomenologisch zusammen. Nach diesen Formverschleifungen folgt die Tunika, die am Körper diagonal aufsteigt. Als direkte eigenlogische Folgeverkettung erscheint sodann der bleiche Unterarm rechts im Anschluss an die Tunika wie aus der Schulter »herauszuwachsen«.

Es handelt sich um eine Umfunktionalisierung des Unterarms, die darin besteht, dass ich, anatomisch falsch, aber erscheinungsverfasst naheliegend, folgendes im Sehvollzug umdeute: Ich ignoriere den rechten Arm der Wendefigur, weil dieser im Dunklen unter der Tunika verschwunden ist und weiche stattdessen auf den bleichen Unterarm der Folgefigur aus. Möglich und notwendig wird dies, weil der Ellbogen dieses angewinkelten Arms durch die Schulter verdeckt wird. Wieder sind es die Vorstudien Géricaults, die aufschlussreich sind: Sie zeigen eindrücklich, dass die »Einverleibung« des Arms unter Wegfall des Ellenbogens erst dann bildnerisch Gestalt annahm, als – entgegen den realistischen oder idealistischen

1821 schrieb Géricault: »Wie gern würde ich unseren geschicktesten Malern einige Portraits zeigen, die der Natur so ähnlich sehen, deren lockere Pose nichts zu wünschen übrig lässt und von denen man tatsächlich sagen kann, alles was ihnen fehlt, ist die Fähigkeit zu sprechen.«

In Géricaults »lockeren« Studien müssen die Figuren nicht »sprechen«, sie wirken ganz natürlich. In ihren letztendlichen Ausformungen im *Floß der Medusa* müssen sie aber »sprechen«, daher verändern sie sich! (Géricault, zitiert nach BERGER 1985, 183)



Links: Th. GÉRICAUT: *Floß der Medusa*, (*Sichtung*), Vorstudie, 1819, 37,5 x 46 cm, Detail.  
Der Ellbogen ist sichtbar und die Körper sind voneinander getrennt.



Aktdarstellungen im Vorfeld – die autonome Phänomenlogik des Gemäldes selbstredend wurde. Aber worum geht es dabei?

Die innerbildliche Wirkungsqualität der Kipp- und Wendefigur gewinnt damit eine völlig neue Dimension:

Sie erhält eine Vermittlungs- und Überleitungsfunktion zwischen den beiden benachbarten Jünglingsfiguren links und rechts von ihr. War schon auf den ersten Blick auffällig, wie sehr sich ihre Gesichter ähneln, wird nun klar, dass es sich – im Kausalzusammenhang der Bildargumentation – um ein und dieselbe Figur handeln muss. Sie erscheint zweimal, in Form einer Um- oder Übersetzung. Zuerst kommt der Jüngling links als Toter vor, dann – vermittelt durch die Wendefigur – als lebendiger, rechts, der nach oben strebt. Die Ähnlichkeit der Gesichter klärt sich nicht damit auf, dass vielleicht zufälligerweise ein Zwillingsspaar an Bord gewesen ist. Stattdessen liegt der Sinnbezug darin, diese Umwendung von Tod ins Leben in der Anschauungserfahrung an ein und demselben Menschen vollzogen zu sehen.

Man muss genau hinsehen: Die Leitverbindlichkeit von Kopf zu Kopf zu schauen, erfolgt über eine optische Transformation: vom rot-blonden Haarschopf des Toten zum dunkelroten Tunikastoff der Vermittlungsfigur, dann weiter über den bilddiagonal verlaufenden Tunikasaum zur Schulter und im Anschluss an den bleichen »Armauswuchs« dann über den kräftigen Hals zum nach oben gewendeten »Zwillingskopf«.

Erst wenn ich diese Wendung realisiert habe, wird überhaupt verständlich, warum die Kippfigur ihre Kopfdrehung nach rechts vollzieht: Sie gibt damit ein zeitliches vorher/nachher an, so als würde sich die Hochwendung des Jungen vom Tod ins Leben zeitgleich mit dieser Kopfdrehung vollziehen. Und dabei spielt die Formverknüpfung von Schulter und »Armauswuchs« wie gesagt eine entscheidende anschauungslogische Rolle. Anhand der phänomenologischen »Zwil-



unten: der Kopf des Aufstrebenden, hier nach unten gespiegelt, im Vergleich mit dem jungen Toten links.

lingsbrüder« wird die Umwendung vom Tod ins Leben bildlich argumentiert und visualisiert.

Und wiederum ist es ein Stück Stoff, das – fast wie ein Verband – an der vorgeführten verlebendigen Umwendung der Jüngerhüupter bedeutungsproduzierend mitwirkt. An der unteren, toten Gestalt war am Hals noch eine dünne Schattenlinie neben dem hellen Lichtreflex auf der Kehle erkennbar gewesen. Sie wirkt wie eine durchgeschnittene Kehle. In ihrer »gewendeten« Wiederholung trägt die Figur nun an gleicher Stelle ein loses Halstuch. Dieses ist aber so modelliert, dass es die »durchgeschnittene Kehle« nun bedeckt.

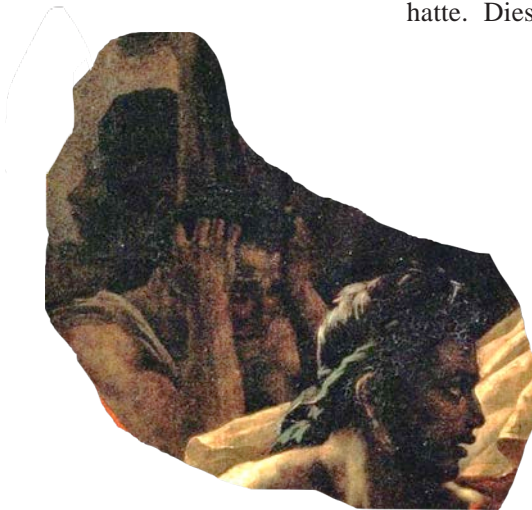


Géricault präsentiert *Das Floß der Medusa* zum ersten Mal. Filmstill, Jouon 2015

Die Kipp- und Wendefigur ist die zentrale Instanz des ganzen Bildes, an der *ich* »für mich« die Wende von der Nichtung ins Dasein vollziehen kann.

Wenn ich dieses Aufrichtungsergebnis als zentrale Leitanweisung »im Schaufschluss« vollzogen habe, wird auch unmittelbar evident, warum genau diese Figur ein gerolltes Stirntuch trägt: In dieser einmaligen Geschehenskonstellation überschreitet sich das einfache Stirntuch zu einem triumphalen Lorbeerkranz. Von ihm muss man annehmen, dass er einmal in einem frischen Grün angelegt war, bevor das Gemälde zu verwesen begonnen hatte. Diese herausragende Auszeichnung kommt der Figur realistisch und rein wiedererkennend betrachtet natürlich nicht zu. Aber bildimmanent krönte Géricault seine Figurenerfindung so für die gelungene »Sinnselbstbegründung«. Der Sinn dieser Figurenanordnung kann nur sehend eingelöst werden. Vorab wissen kann man davon nichts.

Die Kopfwendung der Figur, vom passiven Linksseits ins aktive Rechtsseits, vollzieht sich auch dann ganz wie von selbst, wenn noch dazu die beiden undeutlichen Hintergrundgestalten mitge-



Die Kopfwendung der Figur, vom passiven Linksseits ins aktive Rechtsseits, vollzieht sich auch dann ganz wie von selbst, wenn noch dazu die beiden undeutlichen Hintergrundgestalten mitge-

sehen werden. Schräg übereinander erscheinen dann drei Köpfe. Sie führen die Wendebewegung vor. Der oberste leblos nach links gerichtet, der mittlere ist ins Halbprofil gewendet und die zentrale Figur dann nach rechts blickend, ganz ins Profil gedreht. Ihr Lorbeerkranz kontrastiert krass mit dem zuvor präsentierten angstvollen Haareraufen. Fassungslos greift sich die mittlere Figur an die Schläfen und krallt sich in die Seitenhaare. Die Finger wie Zacken in den eigenen Kopf geschlagen, fast wie ein Teil einer Zackenkralle oder Dornenkrone. In der Wendefigur ist diese »Dornenkrone« dann in den frischgrünen Triumphkranz transformiert.

Es gibt übrigens eine hoch interessante Skizze von Géricault, in der der Künstler, sicher vollkommen unbewusst, die Schlüsselrolle der Wendefigur fast träumerisch in einer Überblendung gefasst hatte. In diesem Fall befindet sich die Schlüsselfigur in der Bildmitte unten. Wie ein Geist scheint eine, im Maßstab riesig überdimensionierte, aufstrebende Gestalt schemenhaft aus ihr nach oben zu entweichen. Die Szene erinnert ein wenig an François de Goyas Radierung *Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer* von 1797 – nur mit dem Unterschied, dass der sitzenden Figur keine Alpträume entweichen, sondern Géricault aus seiner Zeichnung die Hoffnung wie einen Flaschengeist aufsteigen lässt. Selbst wenn es sich nur um eine Spielerei auf einem Blatt Papier handelt, es bleibt eine aufgezeichnete Botschaft aus dem Unbewussten. Hier verarbeitet Géricault wie im Traum, dass die Klappfigur das eigentliche Sinnzentrum des ganzen Bildes darstellt! Die blasse geisterhafte Gestalt selbst wird auf anderen Skizzen und im Gemälde tatsächlich auch noch wiederkehren. Spiegelverkehrt wird aus ihr später die nächste Figur, an die die lebende junge Gestalt anzuknüpfen versucht.



Th. GÉRICAULT: Studien zum Floß der Medusa



### Das Betrachter-Ich »spielt immer auf Gewinn«

Wenn ich die eingeforderte Aufrichtungsbewegung dieser zentralen Figur anschaulich vollzogen habe, der Oberkörper vor mir steht und

der Kopf sich nach rechts in seine endgültige Position gedreht hat – wenn sich also in der phänomen-logischen Dynamik, dem bildrhetorischen Gehalt, alles ereignet hat, dann steht diese Wendefigur in ihrer verschatteten Präsenz einen Moment lang still vor mir. In dieser die Zeit anhaltenden Fähigkeit gleicht sie ihrem Pendant, dem sinnierenden Alten. So erklärt sich auch dessen wulstig herausragendes lockiges Haar. Es ist in der Gestaltbildung die Gegenabstimmung zum »Lorbeerkrantz«. Allerdings spricht sich in der Wendefigur etwas gänzlich anderes aus. Es geht nicht länger um eine Reflexion des Geschehenen und Gesehenen. Sondern die Scharnierfigur ist mir gegenüber in einer Hier-und-Jetzt-Beziehung. Die verstreuten Gebeine der Toten markieren das vergangene Vorher, ein Nicht-Mehr, das auf mich zu gefallen ist. Alle anderen drehen mir mehr oder weniger den Rücken zu und fliehen zu einem Noch-Nicht, in eine un abgeschlossene Zukunft, von mir weg. Auf diese Zentralfigur spitzt sich die Gegenwart zu, sie wäre mir – wenn ich es denn will – der »gegenwärtige Mensch«. Was hier für einen Augenblick stillsteht, ist das Jetzt.



In einer existential-hermeneutischen Logik hieße das etwas so: »Auch ich stehe in der Bewährungsprobe«, mich an dieser Figuration erneut aufzurichten. Das ist alles andere als eine dumpfe, sentimentale Einfühlung ins Werk. Aber wieso sollte ich mich überhaupt aufgerufen sehen und angesprochen sein? Die Antwort könnte lauten: Weil ich in der Werk erfahrung »auf Gewinn spielen« will.

Und wieso sollte das Werk eine solche zeitüberdauernde und bis in meine Gegenwart hineinreichende Appellstruktur mir gegenüber aufweisen? Auf diese Frage sind schon viele Antworten gegeben worden. Aus dem disziplinierten Betrieb der entsubjektivierten Kunstgeschichte wurden sie allesamt als unwissenschaftlicher, psychologischer Luxus verbannt. Die keimfrei-neutrale, politisch korrekte, historistische Sinn-Chirurgie in den Hörsälen der Institute, hat nun wieder verdrängt, dass es der Rezeptionsästhetik einmal

»... existentielle Verbindlichkeit«  
 »... als künstlerische Setzung definiert [*Das Floss der Medusa*] was der Sinn der menschlichen Existenz in ihrem Gesamtvollzug, im Sich-Herleiten aus der Vergangenheit und Sich-Verlieren in die Zukunft ist« (BRÖTJE 1990, 46, 30)

Was die Figuren in ihrem jeweiligen Verhalten vorführen, sind Facetten meiner menschlichen Existenz...

»... in menschlicher Schicksalsteilnahme«.  
 »Der unaufhebbare Widerstreit zwischen meinem Blick-Taumel entlang der Figuren und meiner Blick-Festigkeit [...] ist das eigentliche Thema des Bildes.« (DERS. zu Bruegel d.Ä., 2012a, 195)



um ein »Sich-selbst-Verstehen« im Verstehen des Anderen ging.  
(JAUSS 1982, 657ff.: *Horizontstruktur und Dialogizität*)  
Oder wie Wolfgang Iser es mehrfach formulierte:

Das »Fingieren« [oder das Malen, js] sei ein Spiel, in dem ein »Imaginäres unter Formzwang« gebracht werde. »Daraus ergibt sich die Situation, dass ein auf Gewinn spielender Leser [Betrachter, js] sich am Ende im Besitz einer Bedeutung wähnen darf, die als Resultat jedoch nicht mehr Spiel ist.« (ISER 1991, 393, 411)

Aber denken wir in diesem Zusammenhang lieber einen Moment an Nicolas Poussins *Arkadische Hirten*. Bekanntlich ließ Poussin sein Bild, in Form einer steinernen Sarkophag-Inschrift wie eingemeißelt, den unlesbaren Satz sagen/zeigen: »Et in Arcadia ego« – was alles mögliche heißen kann. Hält man immerhin am ehesten das »ego« für lesbar, wäre nicht auszuschließen, dass das Bild selbst »ich« sagt. Oder: »auch ich«; oder: »auch ich bin in Arkadien«, dieser mythologischen Sehnsuchtslandschaft. Dieser ungewöhnliche Umstand wäre außerordentlich folgenreich. (MARIN 1982) Mitten in der Repräsentation, mitten im Dargestellten, würde sich das Bild selbst als Darstellendes aufrufen. Es würde die Fiktion und Illusion so stören und ungebeten auf sich selbst aufmerksam machen. Louis Marin war zu der Überzeugung gelangt, dass sich die Malerei auf diese Weise selbst »zerstöre«. Aber womöglich war die Beschreibung des Phänomens richtig, aber der Schluss, den er daraus zog am Ende falsch. Dass sich ein Bild durch den Verweis auf seine eigene Medialität tatsächlich zerstört, kann man nur glauben, wenn zuvor die folgende Voraussetzung getroffen wurde: Ein Historienbild sei nämlich immer schon transparent auf die Historie, die Geschichte, die es erzählt. Erst unter dieser Vorannahme wird das Erscheinen des Mediums zu einer störenden Selbstreflexion.

Tatsächlich verhält es sich aber, wie man sieht, genau anders: Die zentrale Scharnier-Figur ist für mich die gegenwärtigste im ganzen Bild. In ihr verschmelzen der vergangene und mein gegenwärtiger Horizont. So wäre früher wohl formuliert worden. Diese Klapp-Figur, die an mich appelliert, ist auf geheimnisvolle Weise auch eine Beschwörung der planen Bildoberfläche.

Zum einen beließ Géricault diese Figur also bewusst flach, wie aufgestellt. Und er verzichtete auf eine plastischere Ausführung, weil so die Aufklappfunktion evidenter signalisiert werden kann. Ebenso kann die diagonale Über-

»... ein Insistieren auf etwas, das man *die Oberfläche* nennen könnte. Sie ist weder das Außerhalb der Dinge noch ihr Innerstes, sondern die Ebene, auf der Innen und Außen in einem unbestimmten Grenzbereich zusammentreffen, wo Innen und Außen zu ihrer höchsten Intensität gelangen, zu ihrer größten Kraft«.

»Die Oberfläche [...] ist vielleicht der Ort des Tragischen, in seiner Unentscheidbarkeit selbst – und sie ist der tragischste Ort der Malerei.«  
(MARIN 1981, 140)

leitungsfunktion des Tunika-Saums – von Kopf zu Kopf – als Verlauf auf der Bildoberfläche betont werden. Zum anderen ist die Figur aber darüber hinaus so betont flächig-frontal und unräumlich, weil sie so auch die Bildebene der Leinwand anspricht. Um sie herum spannt sich die illusionistische Räumlichkeit des Bildes nach vorne und hinten auf. Sie selbst dagegen wirkt merkwürdig »platt« und ausgeklammert. Würde sich ihre rechte Schulter nur etwas mehr nach hinten drehen, entstünde ein völlig anderer, in das Geschehen integrierterer Eindruck. So aber sucht sie den Rückbezug zur Bildebene, wozu auch die, im Kontrast zu ihrem Umfeld, zumindest heute unnatürlich dunkle Ausführung des Körpers zählt. So markieren der Oberkörper und das Gesicht keinen Raumort, sondern einen Flächenort – genau den Flächenort, den sie selbst einnehmen. Sie bringen so erst hervor, was sie zum Verschwinden bringen: das Bildfeld selbst. Man könnte auch sagen: In dieser eigentümlichen Flachfigur, die mich konfrontiert, spricht sich zugleich der Ort der Bildebene aus, die sichtbare Anwesenheit des unsichtbaren Bildfelds. In dieser Figur, an dieser planen dunklen Stelle, sagt das Gemälde:

»Ich«, »Ich zeige auch Dir...«.

Diese »Selbstanzeige« (ISER 1991, 24ff., 377ff.) ist aber in keinem Fall irgendeine selbstkritische Störung oder enttäuschende Zerstörung der Malerei. Es zeigt sich auch nicht einfach die Gemachtheit des Bildes. Indem sich in dieser Figur ein Ort des Bildfelds mir gegenüber öffnet, kann das *Floß der Medusa* mir überhaupt erst einen direkten kommunikativen Dialog anbieten. Das Bild muss seine fiktive Wirklichkeitsnachahmung einer Floßgesellschaft an einer entscheidenden Stelle unterbrechen, »durchstreichen, entgrenzen, unrealisieren«. (EBD., 402) Es muss so seinen Als-Ob-Illusionismus und seine »Transparenz« aufgeben. Es muss die bloße Nacherzählung des historischen Geschehens aussetzen und auf sich selbst verweisen. »Ich als Bild bin...«. Denn nur so wird bemerkbar, dass das, was vor Augen steht, mehr ist und mehr entfaltet als bloßen Schein. Das Bild beansprucht eine wesentlichere »mediumgetragene« Verbindlichkeit. Oder im Sinne Poussins könnte es sagen: »Ich bin für dich gemalt und ein Gewinn für dich, und für den Nächsten und Übernächsten, solange es mich gibt!«

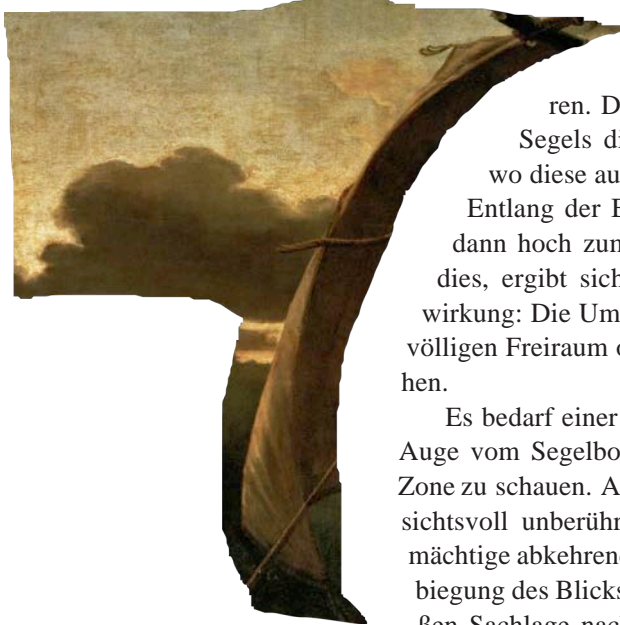
»Denn die Selbstanzeige des Fingierens besagt, dass die dargestellte Welt des Textes [Bildes, js] eigentlich keine Welt ist, sondern aus Gründen eines bestimmten Zwecks lediglich so vorgestellt werden soll, als ob sie eine wäre.« (ISER 1991, 397)

*»Wieder unter der schwärzlichen Masse seines Werks stehend, Donnerstag, den zweiundzwanzigsten September, bemerkte ich, wie sich die Gesichtszüge und Gesten der zu einem Ganzen verschmolzenen Gruppe aus der Umdunklung herauschälten. [...] Als ich mit Ayschmann in Valencia, die Reproduktion des Bildes betrachtet hatte, war vieles von dem, was sich jetzt zeigte, schon zu ahnen gewesen, doch*

erst bei der Konfrontation mit dem Werk, da ich zum Augenzeugen wurde und das Geschehen in seiner Ursprünglichkeit aufnahm, ließ sich verstehen, welche Handlung das Malen war. Ich begann zu begreifen, wie sich die Anordnung der Formen beim Auswägen innerhalb einer Steigerung ergab, und wie die Einheitlichkeit sich zusammenfügte aus Kontrasten. [...] Die Lösung, nach der er [der Maler] suchte, sah er in der Sekunde entstehen, in der, mit dem gellenden Schrei beim Erscheinen der Brigg, die völlige Umstellung eintrat, und die Körper, die schon bereit waren, ihr Verderben hinzunehmen, noch einmal aufschnellten und zu einem Keil wurden gegen die Welt der Vernichtung. [...] Die Komposition folgte dem Prinzip der Doppeldiagonale, womit sowohl die Struktur der großen Fläche gefestigt als auch eine Verschiebung zweier Perspektiven hergestellt wurde. Von links unten dehnte sich die Gruppe, in ihrer erregten, ineinandergreifenden Gestik, nach rechts oben aus, zielend auf einen winzigen Mast, der gleich von einer heranrollenden Welle verdeckt werden würde, von rechts unten, ansetzend am über Bord hängenden Arm eines Toten, stieg die andere Line auf, vom geblähten Segel der linken Höhe entgegengerissen, so dass die Richtung, die von der Masse der Figuren beschrieben wurde, die Fahrtrichtung des Floßes durchkreuzte. Dies weckte eine Empfindung des Schwindels. Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederschlagen zu können.« (WEISS 1978, 27f., 22/ 1976, 344)



Die beiden Diagonalen, die der Ich-Erzähler erkennt, kreuzen sich auf dem Brustkorb der Aufklappfigur. Sie war ja auch schon als Vermittlungsfigur an zentraler Stelle daran beteiligt, dass sich die links unten beginnenden Formverkettungen über die Jünglingsköpfe nach oben fortsetzen konnten. Die zweite Diagonale werde dagegen »vom ge-



blähten Segel der linken Höhe entgegengerissen«. Man sollte

dies allerdings leicht umformulieren. Denn eigentlich biegt die Kontur des

Segels die Diagonale in dem Moment um, wo diese auf den eingerollten Segelzipfel trifft.

Entlang der Bogenlinie der Segelkante wird sie dann hoch zum Mastende geführt. Beachtet man dies, ergibt sich nämlich eine bedeutsame Folgewirkung: Die Umbiegung der Diagonalen lässt einen völligen Freiraum oben in der linken Bildecke entstehen.

Es bedarf einer extra Anstrengung, damit sich das Auge vom Segelbogen lösen kann, um in diese leere Zone zu schauen. Aber warum sollte diese Ecke so absichtsvoll unberührt bleiben, dass das Segel eine so mächtige abkehrende Intervention bedeutet? Diese Abbiegung des Blicks wird eingeleitet, indem – der bloßen Sachlage nach – das aufgeblähte Segeltuch am unteren Ende von einem Schot angezogen wird. Anschauungslogisch geschieht dagegen zusätzlich zweierlei.

Einerseits leitet der Zipfel die Ablenkung des Blicks von der unberührt bleibenden Eckzone ein und sorgt so für ihre Freistellung. Andererseits sehe ich das riesige aufgespannte Segeltuch natürlich auch als eine mimetische Verdopplung des Leinens der Leinwand an. Nachgeahmtes Leinen liegt über dem realpräsent dagewesenen Leinen des Bildfelds. Das schwere Braun des Tuchs ist also am nächsten zum



»Ursprung« des Bildes, weil es den Bildträger und die Bildebene in einer minimalen Transformation wiedergibt und damit noch gegenwärtig hält und so in sich bewahrt. Wenn man so will, erfährt das auf den Keilrahmen aufgespannte Leinwandleinen in seiner Transformation, Überschreibung und Übermalung in ein Segeltuch eine erste »Aufwallung«. Es artikuliert sich so als

es selbst im anderen. In dieser Abwandlung wendet sich die realprä-sente, vorsignifikative Oberfläche der Leinwand in das Zeichen für ein abwesendes, motivisches Segeltuch. Die Leinwandoberfläche »ver-wirklicht« sich in die dargestellte Bildwelt hinein.

Der Segelzipfel am Schot knickt ein und entfaltet sich so in die illusionistische Tiefe des dreidimensionalen Bildraums hinein. Dies geschieht im gleichen Moment, in dem sich auch das fiktive Segel im Wind aufspannt und sich quasi in die Leinwand hineindrückt. In der äußersten Umbiegung und Eindrehung in den damit entstehenden Bildraum hinein, weist dieser Segelzipfel sodann ausdrücklich auf das szenische Handlungsgeschehen auf dem Floß zurück. Einzig ist es wieder die gerade Strecke eines Taus, das diese Dynamik ein Stück konterkariert. Die Tau-Linie ist eher gezogen wie ein Strich auf der Ebene der Leinwand. Sie ist mehr dazu gedacht, die Komposition zu festigen, als dem Mast Halt zu verleihen.

Im Moment erscheint der Exkurs zur mehr als zwei Quadratmeter großen Innenfläche des Segels vielleicht noch etwas nichtssagend und formalistisch. Er wird sich aber in seiner bedeutungsgenerierenden Funktion zeigen. Dies wird dann der Fall sein, wenn sich die Aufmerksamkeit der Gruppe zuwenden wird, die sich unter dem Zelt und im Schutz des Segels versammelt hat.

### Das »Geviert« taucht auf – aber nur als ein philosophisches Bild

An der linken Umrisskante des Segels wird also eine der beiden Bild-diagonalen abrupt nach oben gezogen und so von ihrer Zielrichtung auf die Bildzone in der oberen Ecke abgelenkt. Der Ich-Erzähler, der immer von neuem wissen will, was das Bild mit ihm persönlich zu tun hat, erkennt also zwei sich kreuzende Verläufe. Sieht man eine solche Kreuzstruktur, hat man automatisch auch ein Diagramm vor sich. Das bedeutet, dass man nicht nur zwei das Bild durchlaufende Bewegungen zu sehen hat, sondern auch vier Zonen, in denen die Diagonalen enden. Sie »durchkreuzen« das Bild und bilden zusammen ein »X«. Diese vier Bildbereiche, diese »Gegenden«, treten über das »X« alle-samt in Beziehung zueinander: überkreuz, neben-, über- und unter-einander; und der »Ort der Durchkreuzung« ist das Bild selbst – und die Klappfigur im Speziellen. In ihr kreuzen sich die Linien.

»Das Zeichen der Durchkreuzung kann nach dem Gesagten allerdings kein bloßes negatives Zeichen der Durchstreichung sein. Es zeigt vielmehr in die vier Gegenden des Gevierts und deren Versammlung im Ort der Durchkreuzung.« (HEIDEGGER 1955, 411)

Offenbar ist es so, dass die »Doppeldiagonale« nicht nur »die Struktur der großen Fläche gefestigt« hat und zwei gegeneinander laufende »Perspektiven« eröffnet. Dies hatte der fiktive Betrachter, der mit seinem Begleiter unterwegs ist, dem Leser berichtet. Mehr noch könnte es gut sein, dass das Bild über die Kreuzdiagonalen in sich selbst eben vier »Gegenden« erzeugt, in denen in der Summe alles »Wesentliche«

zusammenkommt.

Schon in der ganzen Grundanlage des Bildes erweisen sich die dicken Randhölzer des Floßes als Wiederhall des Keilrahmens und als Formvariationen der Bildgrenzen. Ebenso ist der als Rautenform vorgesehene Grundriss des Floßes zunächst eine »Erstabwandlung« des Bildrechtecks. Die Bildebene hat sich in Form des Floßbodens



Th. GÉRICHAULT  
auf der Leiter  
vor der  
Leinwand in  
seinem Ate-  
lier,  
Simulation

räumlich schräg ins Bildfeld hineingedreht. Dort schwimmt sie so auf dem Bildgrund, dass die Rautenform des Gefährts die vier Ecken des Gemäldes als Restzonen freigibt. Schon ohne die beiden Diagonalen sind also die »Gegenden« in den Bildecken gesondert. Was kommt in ihnen zur Erscheinung? Ein erleuchteter Himmel, ein Winken in die Wolken, die Farbe der See und das Tornister-Gewürm, schließlich die Defiguration im Leichentuch.

Aber wie soll man diese Bezirke genauer verstehen und in der Anschauung des *Floßes der Medusa* einlösen? Hat sich so etwas wie das »Geviert« über die Szene gelegt? Enthält das Werk das, was Heidegger bildgewaltig »das Geviert« genannt hatte? Was meinte die philosophische Metapher »Geviert« überhaupt?

Der Begriff »Geviert« stammt aus der Asservatenkammer der Philosophiegeschichte. Hier sind viele dieser Formulierungen des »Seins-Denkens« hinterlegt, denen man gerne noch den Prozess machen würde. Entweder man hält sie sowieso für ideologisch kontaminiert und viel zu deutsch oder sie haben ihre kommunikative Anschlussfähigkeit verloren. Oder sie haben diese nie besessen. Insofern verhalten sich Heideggers Begriffsbildungen im geschmeidigen interdisziplinären »Theorie-Sprech« von heute wie Eisberge vor der Titanic. Auf sie stößt man meist unvorbereitet, weil ihr ganzes Ausmaß nicht mehr sichtbar ist. Aber das ist ein anderes Thema. In Hinblick auf Géricaults Bild ist das »Geviert« nun aber in einer Weise wichtig:

(Zu Martin  
Heideggers  
Denken des  
»Geviets« im  
Werk von  
Anselm  
Kiefer siehe  
H. BÖHME  
1998, 65f.)

Für Heidegger enthält – »versammelt« – ein gelungenes Kunstwerk die vier essentiellen Dimensionen, die zusammen unser Dasein in der Welt ausmachen und bestimmen. Was der Erzähler im Roman die Diagonalen des Bildes genannt hatte, kann auch als die Achsen bezeichnet werden, um die die Existenz des Menschen kreist. Das Kunstwerk »eröffnet« diese. Es macht sie ereignishaft erlebbar, glaubte der Philosoph. Die »Besinnung« auf diese Eckpunkte »im Ganzen« ergibt sich im Nachdenken über unser Dasein. Heidegger hatte diese Eckpunkte »Erde, Himmel, die Göttlichen, die Sterblichen« genannt. Die vier Begriffe bilden eine Einheit und sind nicht wörtlich zu verstehen. Sie besitzen übertragene Bedeutungen. Wenn Heidegger diese Eckpunkte des In-der-Welt-Seins benennt, hat das nichts Religiöses. Auch wenn es noch so klingen mag: Ob es etwa die Götter gibt oder nicht gibt, ist nicht entscheidend. Entscheidend ist alleine, dass sie immer wieder gedacht worden sind, wenn der Mensch sich selbst verstehen wollte.

Was bringen die vier Eck-»Gegenden« im *Floß der Medusa* also zur Erscheinung?

Die Farbe der See und das Tornister-Gewürm: die »Erde« – in der »Erde« gründet und entsteht alles und in sie zieht sich alles zurück.

Ein Winken in die Wolken: »der Himmel« – das Irdische und der weltliche Zeitenlauf. Dorthin flüchten sich die Überlebenden.

Ein erleuchteter Himmel: »die Göttlichen« – das nur in seiner Abwesenheit anwesende Transzendente. Dahin schirmt der Kantenverlauf des Segels diese Gegend auch ab!

Die Defiguration im Leichentuch: »die Sterblichen« – der Mensch und sein Wissen um seine Bestimmtheit zum Tod.



»Die Erde ist die dienend Tragende, die blühend Fruchtende, hingebreitet in Gestein und Gewässer, aufgehend zu Gewächs und Getier.«

»Der Himmel ist der wölbende Sonnengang, der gestaltwechselnde Mondlauf, der wandern- de Glanz der Gestirne, die Zeiten des Jahres und ihre Wende, Licht und Dämmer des Tages, Dunkel und Helle der Nacht, das Wirtliche und Un- wirtliche der Wetter, Wolkenzug und blauende Tiefe des Äthers.«

»Die Göttlichen sind die winkenden Boten der Gottheit. Aus dem ver- borgenen Walten dieser erscheint der Gott in sein Wesen, das ihn jedem Vergleich mit dem An- wesenden entzieht.«

»Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt, den Tod *als* Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt und zwar fortwährend, solange er auf der Erde, unter dem Himmel, vor den Gött- lichen bleibt.«

(HEIDEGGER 1950, 151)

Wie gleich zu sehen sein wird, wenden sich »die Boten der Gottheit« – die sich ja »jedem Vergleich mit dem Anwesenden entzieht« – dann doch noch einmal ein Stück weit ins Diesseits des Geschehens hinein.

Der hell erstrahlende Himmel, der heute wohl viel zu gelblich erscheint, spiegelt sich weltzugewandt noch einmal unter dem Segel ein. Und zwar so, dass



hier nun eine Figurengruppe vor den wolkenlosen Grund tritt, die man als Glaubensformation bezeichnen könnte. Die betende Figur schaut in eine helle Leere. In diese zu sehen, weist sie eine

hineindeutende Figur an. Aber wohin sie weist und was sie den anderen gesehen zu haben verspricht, ist nicht die Rettung im diesseitigen Leben. Auf Errettung konzentriert sich die rangelnde Mannschaft unter ihnen. Die Glaubensformation zeigt dagegen eine andere Haltung im Angesicht der Katastrophe. Sie erwartet statt einer Rettung Erlösung durch das Göttliche.

Aber wie hinterfangen von einer großen Helle die Gruppe auch immer ist: Die Erlösung scheint genauso gut in Aussicht gestellt wie auch wiederum fraglich. Denn der ins Transzendente weisende Arm enthält eine eindeutige transempirische Sehanweisung: So sehr er ins Versprochene hineinweist, so sehr ist er auch zugleich abgeschnitten



davon. Denn das weiße Hemd der Figur ist genau an der Stelle gekrempelt und gestaucht, an der zugleich ein gespanntes Tau den bekleideten vom nackten Arm formal abtrennt. Für die Anschauung fungiert der Tau-Strich – wirksam umfunktioniert – als zerschneidende Grenze. Der nackte Unterarm und die entspannt geöffnete Hand liegen so in einer anderen »Gegend«, abgeschnitten, und vielleicht auch unerreichbar für die Gruppe. So bleibt der Kontakt zum Göttlichen und die Hoffnung auf Erlösung



genauso in Erwartung wie auch zugleich weiterhin entzogen. Diese weisende und Kontakt suchende Hand hatte Géricault vielleicht in Rom studiert, denn sie ähnelt derjenigen Adams in der Sixtinischen Kapelle. Der Ausschnitt des Freskos zeigt den Moment vor oder nach dem Kontakt. Es zeigt den minimalen oder unendlich großen Zwischenraum zwischen Schöpfer und Erschaffenem, zwischen Immanenz und Transzendenz.

Aber auch wenn in der Figurengruppe gebetet wird, der Fingerzeig gilt eher dem »Göttlichen«, nicht Gottvater und der Religiosität des Christentums. Dazu ist im unteren Bildteil zu viel in die Brüche gegangen. Stattdessen weist die Hand genauso gut in die Unendlichkeit und Erhabenheit der Natur wie auch in die scheinende Tiefe des Grunds des Bildes hinein. Der Wink in die uranfängliche, »primordiale Tiefe« (MERLEAU-PONTY 1945, 310), in den Seinsgrund des Bildes, gleicht so einem Hinweis auf die Schöpfung des Bildes selbst – in Analogie zur göttlichen Schöpfung.

In Géricaults Variation der Hand weisen Mittel-, Ring- und der kleine Finger in ihrer Abbiegungsstellung nach rechts unten zurück in den »struggle of life« der Figuren darunter, und zurück zum Sündenfall. Der Strick, der die suchend-sehnende Hand am Hemdsärmel vom Körper kappt, führt dann über einen weißlichen Gewand-Bogen zu einer weiteren verzerrt aufgerissenen Hand weiter unten. Im Kontrast zur »Transzendenzverwiesenheit des Menschen« schräg darüber (BRÖTJE 2012a, 17) greifen diese knöchernen Finger angespannt in das Dunkel. Aus den betenden Händen oben werden die zerrenden darunter; aus der entspannt und suchend in den Bildgrund gehaltenen, wird eine monströse Hand im Überlebenskampf. Diese gehört der mittleren Figurengruppe an, die sich aus dem Jüngling und den beiden Folgefiguren bildet.

Sollte Géricault also wirklich, ganz unwillkürlich und wie von selbst, 130 Jahre bevor Heidegger seine Rede vom »Geviert« angestimmt hatte, die entscheidenden Pole des menschlichen Daseins in die vier Zo-



MICHELANGELO: *Erschaffung Adams*, Sixtinische Kapelle, 1512, Rom, Detail



nen seines Bildes aufgenommen haben? Rund um das tragische Geschehen von Entstehung, Verderben, Glauben oder Hoffnungsschimmer ergäben sich so die existentiellen Anknüpfungspunkte in den Ecken. Zwischen ihnen werden im Bild die Fragen nach dem »Sinn des Daseins« ausgehandelt. Aber das »Geviert« zu sehen, ist natürlich eine intuitive Projektion, die ich als Betrachter anstelle. Dennoch trägt das *Floß der Medusa* diese Projektion auch mit. »Das Geviert« ist eine Krücke, die Ahnung, dass es im Bild dieses Diagramm geben könnte – eine Hilfsvorstellung, mit der sich die »Gegenden« in den Bildecken auf wunderbare Weise aktivieren lassen. Jenseits jeder ikonographischen Verschlüsselung oder kodifizierter Symbolik könnte einem intuitiven Sehverstehen einleuchten: Den maßgeblichen Bezügen des menschlichen Schicksals sind im Gemälde vernetzte Orte eingeräumt. Die Bilddiagonalen weisen in diese Bezirke. Bleibt noch zu beachten, wo konkret sie sich »durchkreuzen« oder »versammeln«.



*»Ich meine«, bemerkte Ayschmann, »dass wir uns ans Leben ja nur klammern. solange wir vom Leben wissen, und dass es einen Schmerz über unser ausgelöschtes Leben nicht gibt, weil wir selbst mit dem Verlorenen vergehn. Nur als Lebende können wir den Tod fürchten und haben doch keinen Grund dazu, weil wir noch am Leben sind, mit dem Tod hört diese Furcht auf, deshalb ist die Furcht vor dem Tod absurd. Nur eines, sagte er, habe ich gelernt, nie nachzulassen in meiner Aufmerksamkeit solange ich hier bin, nie zu vergessen, dass ich lebe. [...] Und warum, sagte Ayschmann, sollte uns unser Verenden ängstigen, da uns ja unser Nichtsein vor der Geburt auch nicht bestürzt.«*

(WEISS 1976, 346)

Es ist wiederum die Klapp- und Gelenkfigur, in der sich die Diagonalen kreuzen und die Magnetfelder der Existenz sich zu bündeln scheinen. Es sieht auch so aus, als sei die Position des Masts mit Rücksicht auf diese zentrale Gestalt gewählt. Wie und wo eine Verbindung des Masts zum Floßdeck besteht, ist nicht erkennbar und – räumlich gesehen – von Körpern und Tüchern verdeckt. Im Sehvollzug ist das anders. In diesem Fall setzt der Mast in Abstimmung zum Kopf der aufgefalteten Figur an. Von ihrem Haupthaar, mit »Lorbeerkranz«, her nimmt er seinen Ausgang und such eine Verankerung nach oben zum Bildrand hin. Dabei wird der Blick von einem dicken Tuch-Wulst gebremst und über eine subtilere Faltbildung nach rechts auf die »Glaubensgemeinschaft« übergeleitet. Wiederum ist also die Scharnierfigur – die

ses Mal mit ihren »Kopfauswuchs« des Masts – dafür verantwortlich, dass der Betrachter auch die Anschauungsalternative über den Mast zu den Betenden aktualisiert. Dabei unterstützt das zu einem breiten Keil zugespitzte Dreieck des provisorischen »Zelts« diese Aufwärtsanweisung massiv.

Wenn die Wahrnehmung jetzt die Bildwerte der Betenden, des Masts und des Mastbaums, sowie das riesige Segel bedeutungsgenerierend zu einer semantischen Synthese zusammenfasst, ergibt sich folgender Artikulationszusammenhang: Mast und -baum nehmen »im sinnautonomen Seh-Aufschluss« die Bedeutung eines neu aufgerichteten Kreuzes an. Das Segel verhärtet sich zum Schutzschild hinter der Gruppe, während sich die linke Stoffbahn des »Zelts« wie in einer Geste der Einladung öffnet. Dabei ist der äußere »Zeigezipfel« dieser Zeltbahn durch das Schot optisch verbunden mit dem Ansatz des Segels. Was in der Wahrnehmung folgt ist die schon erfahrene Abbiegung der Sehbewegung an der äußeren Segelkante entlang auf die Kreuzform des Mastbaums. Dann dem Querbalken schräg nach links entlang bis zu seinem Ende und zuletzt über den Tau-Strich zum gekappten Arm der Zeigefigur, die in die Unendlichkeit des Bildgrunds deutet.

Man kann also feststellen: Die Klappfigur ist nicht nur der Ort, an dem die Sehanweisung erfolgt, sich vom umdrohenden Tod ins Leben zurückzuwenden. Sie führt darüber hinaus im Anschluss mit ihrer Mastverbindung nach oben auch in den inneren Zusammenhang von Existenz und Transzendenz ein.

Was sich damit auch erweist ist, dass die allermeisten der unzähligen Kompositionsanalysen, die zum *Floß der Medusa* kursieren, völlig unsinnig und meistens unbrauchbar sind. Sie zeigen nichts weiter als immer neue abstrakte Liniengerüste, die semantisch nicht auswertbar sind. Auf der Ebene der Phänomenologie des Bildes und der Aussagelogik der »Phänomenologie der Phänomene« ergeben die erscheinungsimmanenten Anschauungsanweisungen ganz andere und aufschlussreichere Motiv-Verkettungen und Form-Entwicklungen.



## Sich ans Leben klammern oder nach unten ziehen

»... und die Körper, die schon bereit waren, ihr Verderben hinzunehmen, [schnellten] noch einmal auf und [wurden] zu einem Keil gegen die Welt der Vernichtung. [...] Dies zeigte ihm, dass auch in der äußersten Not solange ein Atemzug möglich war, noch ein Lebenswille weiterbestand. Wenn er schließlich doch unter die Gewalt des Hades geriet und die Anspannung des Aufbegehrens in brandiger Umhüllung verging, so wurde dadurch sein Mut, der ihn alle Kräfte kostete nur desto größer. Sein Unterfangen war es gewesen, die Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken. Und während das Floß dahinrauschte, im schäumenden blaugrünen Wasser, angehoben von der einen Woge, überschüttet vom harten Schwall der nächsten, in fortwährendem Auf und Ab, drang der Tag des einundzwanzigsten September von draußen auf mich ein. Plötzlich kam ich nicht weiter bei der Bemühung, das Bild zu verstehn [...] und ich verließ den Palast mit den imaginären Reichtümern. Beim Versuch der Annäherung an dieses Stück teerigen Tuchs war der Zwiespalt in mir wieder aktualisiert worden. [...] Dunkles stieß, genau gezeichnet, an Helles, immer leitete die beleuchtete Kontur eines Profils, eines Rückens, einer Wade über zu beschattetem Stoff, Holz oder Fleisch, oder der schwarze Schnitt eines Kopfes, einer Hand, einer Hüfte hob sich ab von schimmerndem Tuch, Himmel, Wasser. Das Gebändigte, Beherrschte in dieser Verflechtung vermittelte die Empfindung von Ausdauer, diese Eigenschaft wurde dadurch verstärkt, dass die Beharrlichkeit gleichzeitig wie von einer schweren Trauer umfungen wurde.« (WEISS 1978, 22, 28)



Eine Ausgerichtetheit auf Transzendenz oder eine Selbstaufrichtung des Menschen im Hier-und-Jetzt? Über welchen Anschauungszusammenhang gelangt der Betrachter in das Entfaltungsgeschehen der »Letzten«, die »noch fähig waren, sich emporzustrecken«?

Das Auge findet einen Zugang in die immanente Welt, indem es dem geraden Tau, das den Unterarm teilt, zu den ziehend-greifenden Händen nach unten folgt. Dieses kräftige Zupacken überträgt sich in die Anschauungsempfindung. Es greift förmlich in die Abfolgelogik der Bildwahrnehmung ein und hält den Blick selbst kurz fest. Das liegt auch daran, dass dieses Hineingreifen in den Gewandstoff der nächsten Figur ambi-

valent wirkt. Es ist dem Auge für einen Moment nicht ganz klar, ob dieses Fassen zu einem Stützen und Sich-nach-oben-Heben führen wird? Oder ob es in einem Niederziehen der Folgefigur oder aber in einem Loslassen-Müssen enden wird. Die Frage, wohin die angestaute und festgehaltene Energie sich entlädt und in welche Richtung sie wirksam wird, beantwortet sich erst im nächsten Folgeschritt. Es handelt sich um zwei bildimmanente Maßnahmen, die nun wirksam werden.

Ein heute orange-brauner, damals wohl eher hell-blut-roter, senkrecht fallender Umhang oder Schal spaltet nun im Zusammenwirken mit einem dunklen Schlitz dahinter die mittlere Gruppe von der obersten ab. In der Phänomen-Logik sieht es demnach so aus: Mein Blick wird sich nicht einfach nach oben durchsetzen können. Nehme ich die schneidende Zäsur durch den stürzenden Fall des Schals und den dunklen Spalt ernst, wird die Aufwärtsbewegung hier abrupt abgebrochen und der Blick findet keinen richtigen Halt.

Darauf »antwortet« die betroffene Figur auch mit ihrem krampfhaften Versuch, sich selbst zu halten. Aber aus dem Greifen wird zusehends ein Reißen und alle Energie wendet sich um in ein kommendes Niedergleiten. Im Anschluss leitet nämlich das lange Kopftuch zurück nach unten und annulliert so die Aufwärtsbewegung. Der Tuchverlauf trägt zwar einerseits noch zur Bildung der Aufwärtsdiagonale von links nach rechts bei. Er widersetzt sich dieser andererseits aber auch und entfaltet demgegenüber eine noch wirksamere gegenwendige Energie. Diese setzt einen herunterziehenden Abwärtsimpuls frei. Er zieht das Auge wieder nach schräg unten. Gemeint ist damit, dass das Tuch intuitiv nicht als in das Aufwärtsstreben involviert wahrgenommen wird. Stattdessen wird es unmittelbar in die Gegenrichtung vom Kopf weg nach links herableitend realisiert. An ihm entlang führt das Bild den Blick zurück zur Kippfigur. Nur um dies wirksam zu gewährleisten, erscheint das Tuch so lastend und sinkend.

So zurück nach unten gezogen, findet das Auge an einem weiteren Detail einen neuen Anknüpfungspunkt. Das orange-braune Innenfutter genau desselben Tuchs weist unten mit zwei Dreiecksbildungen zu Kinn und Nase der Wendefigur zurück. Die Gesichtskontur und diese Falten-Organisation sind so auf-



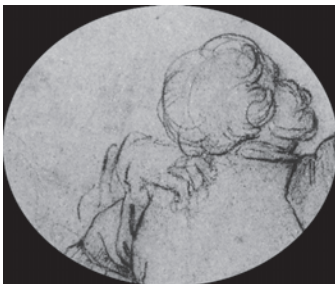
einander abgestimmt. Es ist ein kurzes sich wechselseitig kommentierendes Hin und Her zwischen Falte und Lippe und Nasenform und »Faltennase«. Zudem bilden sich durch diese Formungen zwei weitere Zeigeanweisungen nach rechts auf dem strahlend nackten »Armauswuchs«. Von hier findet sich dann doch endlich der nun mögliche Weg in das große »Aufschnellen« »gegen die Welt der Vernichtung«. (WEISS 1978, 22)



## Den Tod sehen

Und als ob die Zeit wieder aufgeholt werden soll, die der neuerliche Abwärtstrend die Wahrnehmung gekostet hat, beschleunigt die Rückenfigur jetzt den Blick. Die ausgestreckt gespannten Arme und die Bahnen der Längsstreifen des Unterkleids treiben ihn an. Das Auge kann jetzt aufs Neue versuchen, nach rechts an den Form-Figur-Verkettungen und -Umbrüchen, dem Wechsel von Stoff und Fleisch, Greifen und Ziehen bis ganz nach oben zum Signaltuch hinaufzuklettern. Nur die gespensterhafte, verstümmelte Hand, die auf die Schulter drückt, zeigt noch an, dass die niederziehenden Kräfte immer aktiv bleiben. Ein wiedererkennendes Sach-Sehen ordnet sie zwar dem erweckten Jüngling zu. Selbstgeltend bleibt sie aber nichts anderes als eine körperlose, geisterhafte Hand. Mehr noch, bei genauerer Betrachtung entwickelt sie sogar eine Anomalie und Bedeutungsmutation: Man könnte von Fingern sprechen, die, zu eigenförmigen Extremitäten ausgebildet, von einem unheimlichen und unsichtbaren Dahinter auf die Schulter krabbeln. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass die Fingerglieder nicht vollständig auf der Schulter aufliegen. Zur Innenfläche und zum Daumen heben sie sich leicht eigenlebendig ab.

Th. GÉRICAULT:  
Vorstudie,  
Detail.



Bei der Konzeption der Streckfigur war im übrigen schon bald vorgesehen, dass die Schulter und die Kralenglieder der Hand zusammengehören und zusammen gesehen werden sollen. Als Géricault die Komposition

soweit erarbeitet hatte, begann er, die zunächst noch nackten Körper »anzuziehen«. Mit dem Malen von Hemd und Weste gelangte auch erstmals die Handextremität auf den Rücken und die Schulter der Weste. Es liegt also nahe, die Hand als sprechendes Attribut oder Symbol der Streckfigur zu verstehen. Aber was spricht sich darin aus?

Es hat also erst dann Sinn gemacht oder es war erst dann erforderlich geworden, die befremdliche Extremität ins Bild einzuführen und aufzusetzen als der Körper bekleidet auftrat. In den Vorstadien der idealisierten Nacktheit machte die Mannschaft auf dem Floß zuweilen den Eindruck, an einem sportlichen olympischen Open-Air Wettkampf teilzunehmen. Mit der realistischen Kleidung kam der Künstler dem apokalyptischen historischen Ereignis immer näher. Ganz nackt blieben jetzt nur noch die angenagten toten Bedeutungs-Bastarde ganz unten. Das Athletische wich einer auf Evidenz zielenden Selbstartikulation der Phänomene. Die Ausdrucksverkettungen – die »Bedeutungstranszendierung« der bloßen inhaltlichen Nacherzählung und das »innere Operieren des Bildes« – wurden immer entscheidender. Im Falle der Streckfigur bewirkte die Streifung des Untergewandes eine solch mühelose Diagonal-Dynamik, dass die Sehbewegung die helle Weste der Figur gleich hätte überspringen können. Es wäre der Figur auf diese Weise zuzutrauen gewesen, es bis zu ihrer Rettung zu schaffen. Man hätte annehmen müssen, sie könnte überlebt haben. Aber so wäre wohl ein falscher Eindruck entstanden. Die Geisterhand, die die Figur nun schließlich ergreift, korrigiert dies radikal. Denn in Form dieser körperlosen Extremität legt der Tod selbst seine Hand auf.

Die Hand gehört deshalb unabänderlich genau auf diese Schulter und zu keiner anderen Figur, weil sie bildimmanent die Erscheinungsformel, die Ausdrucksfiguration, dafür ist, dass dieser Mensch hier nicht überleben wird. Im bedeutungsgenerierenden Phänomenzusammenhang wächst ihr der »Bekundungssinn« der Ankündigung des Sterben-Werdens zu. Genau aus diesem Grund greift dieses aufwärts strebende Mannschaftsmitglied bei all seiner Energetik am Ende doch nur in ein schwarzes Nichts.

Retuschiert man dieses gespenstische Detail probeweise einmal weg, verliert das Bild eines seiner lokalen semantischen Zentren: Die Anwesenheit des Todes mitten im Überlebenskampf. Durch sie wird jede Dynamik punktuell unterbrochen. In dem Mo-



ment, in dem die Einkleidung der Figuren ausgeführt wurde, begannen die Erscheinungen auch forciert zu »sprechen«. Eine Hand auf einem idealen nackten Muskelkörper hätte nie die »Gestaltprägung« eines Eingreifens des Todes sein können. Im fertigen Argumentationsverlauf des Werks kann sie aber allemal dazu mutieren, ohne dabei aufzuhören, die fehlende Hand eines Kameraden zu sein.

Aber nicht nur dieser zunächst merkwürdig erscheinende Todeshinweis bereitet in diesem Zusammenhang Kopfzerbrechen. Auch die Folgeentwicklung schließt auf verstörende Weise an diese Sehdiagnose an.



Nachdem nun die Prägung der aufgelegten Hand zur Kenntnis genommen wurde, kommt der schwarzhaarige Figurenkopf in den Blick. In Höhe der Nase begegnet dann ein hervorstechender grell-heller Punkt im Bild. Vielleicht war er einmal der hellste überhaupt. Dieser Bildpunkt erscheint zwar als Faltenzipfel in einer Armbekleidung. Aber ganz unabhängig davon und jenseits von jedem bildräumlichen Hintereinander ist er als er selbst präsent – als Farb-

punkt. Er steht der Figur quasi direkt vor Augen und unterbricht ihren aufwärts gerichteten Sehstrahl. Man könnte auch sagen: Die Figur sieht eigentlich nur diesen grellen Farbleck. Mit ihm, und mit sonst nichts, ist sie direkt konfrontiert!

Der hell-weißliche Fleck gehört stofflich dem Netz der flächendeckenden Repräsentation an. Er ist Teil der dargestellten Bildwelt. Insofern bezeichnet er einen Hemdzipfel. Gleichzeitig unterbricht er aber auch den Fluss der Darstellung. So wie er auch den Sehstrahl der Figur unterbricht. Er wird auf der Bildoberfläche als er selbst sichtbar – als reine Sichtbarkeit der Farbe ohne Bezeichnungswert.

Es ist des Öfteren davon gesprochen worden, dass sich in solchen

Fällen die »symptomatische Verkörperung der Materialursache des Bildes« zeige. (DIDI-HUBERMAN 1986, 54)

Vergleicht man etwa diese farbige Stelle im *Floß der Medusa* mit einer anderen – mit der in Caravaggios *Un-*



CARAVAGGIO; *Der ungläubige Thomas*, 1602, 107 x 146 cm. Ausschnitt; die isolierte Jesus-Hand links und der »Riss« im Schultergewand im Vordergrund



gläubigem Thomas zum Beispiel – kann Folgendes festgestellt werden: Einmal ganz abgesehen davon, dass auch in Caravaggios Werk eine isoliert wirkende Jesus-Hand im Spiel ist, wird ein kleiner Riss – eine aufgerissene Naht – am Ärmelansatz im cognac-orangen Obergewand des zweifelnden Thomas bemerkbar. Was aber tatsächlich sichtbar wird, ist etwas anderes. Für das wiedererkennende Sehen handelt es sich tatsächlich nur um die Nachahmung eines gerissenen Kleidungsstücks. Aber sollte der Skeptiker rein zufällig ein defektes Tuch getragen haben? Sachlich gesehen kommt darunter ein beige-weißes Unterhemd zum Vorschein. Phänomenologisch betrachtet verhält es sich aber ganz anders: Was als harmloser Riss im Stoff identifiziert wird, ist in Wahrheit eine dickere beige-weiße Farbschicht, die ganz zuletzt auf die Bildoberfläche aufgetragen worden ist. Das, was das Unterste bezeichnen soll, ist das, was auf dem Bild zuoberst liegt. Und genau dies wird auch auf der Stelle so gesehen.



Für das wiedererkennende Sehen hat also das Obergewand einen Riss. Phänomenologisch betrachtet hat aber die Repräsentation – die durchgängige Simulation einer täuschend echten Bildwelt – einen Riss. Die geschlossene Oberfläche der Repräsentation wird an dieser Stelle selbst aufgerissen. Was punktuell hervortritt, ist eine überraschende Diskontinuität im Bild selbst. Caravaggio hätte also nur einen Riss in einem Gewand vorgetäuscht, um in Wirklichkeit einen Riss zeigen zu können, der die dargestellte Bildwelt an einer bestimmten Stelle durch einen reinen Farbstrich aufreißt.

Würde man sich nun weiter mit diesem Bild beschäftigen, könnte festgestellt werden, dass dieses Aufplatzen der Illusion auf die Un-



glaublichkeit der Auferstehung und auf den Skandal antwortet, dass der nach der Wahrheit tastende Apostel mit dem Zeigefinger dreist in die aufgerissene Seitenwunde stößt. (PICHLER 2006, 151ff.; SUTHOR 2003)

Géricault malte keine Nahtstelle, aber er stellte seiner Figur und damit auch den Betrachtern einen farbigen Leucht-Zipfel direkt vor Augen.

Indem wir sehen, dass die Figur eigentlich nur diesen Fleck vor Augen hätte – und von ihm sogar geblendet wäre –, konzentriert sich auch der Betrachter kurz auf diesen Buntwert. Er ist nicht wirklich Teil des Bildes. Er hält die beschriebene Geschichte auf dem *Floß der Medusa* auf und »versagt« die »teleologische Erzählung«, die das Gemälde vorgibt zu sein. Der Blick erfährt an dieser Stelle eine Zurückstoßung. In der Beschreibungssprache eines Georges Didi-Huberman würde dies dann so klingen:

»Für jemanden, der das Bild jedoch betrachtet, jemanden, der sein Auge daran »heften würde«, bis es dort versteinert – bis er dort stirbt – für so jemanden ist [dieser Fleck, js] der *pan*:<sup>3</sup> Er ist ein particolare des Bildes, ganz einfach, aber wirksam, ausgewählt und geheimnisvoll wirksam; [...] als Farbschichten ins Auge gefasst; nicht durch ein »photographisches Stillstehen« der vergangenen Zeit hervorgerufen, sondern eine Erschütterung der Jetztzeit hervorruhend, etwas, das sofort wirkt und das den Körper des Betrachters zugrunde richtet«.

(DIDI-HUBERMAN 1986, 61f.; angepasstes Zitat, js)



Mitten in sich selbst führt das Bild vom *Floß der Medusa* also womöglich etwas besonderes ein oder auf: eine kleine aber bedeutsame »semantische Katastrophe« (EBD.). Aber sie passiert nicht einfach irgendwo im Bild, das ja an sich schon von einer humanitären Katastrophe berichtet. Der Eingriff erfolgt an einer Stelle, an der offensichtlich mit aller malerischer Macht der Eindruck »erschüttert« werden soll, die selbstbewusste Streckfigur erreiche ihr selbstgestecktes Ziel.

Diese Figur, die sich so ästhetisch schön ausgefaltet und lang gemacht hat, befindet sich genau genommen in einem prekären fruchtbaren Moment. Weit nach vorn gestreckt, gerät sie in eine instabile Haltung. Im nächsten Augenblick wird sie ihr Gleichgewicht verlieren, wenn der Griff ins Leere fasst und keinen Halt mehr findet. Sie wird nach vorne fallen und auf dem Rücken des toten Schwarzen zu liegen kommen.

---

<sup>3</sup> *Pan* sei ein »de facto unübersetzbarer Begriff«. *Pan* »kann sowohl eine Fläche wie auch ein Volumen, sowohl ein Gewebe wie eine Mauer, sowohl eine globale Ausdehnung im Sinne einer Wandfläche wie auch etwas Lokales, Fragmentarisches von der Art eines Stoffetzens oder Lappens (lat. pannus) bezeichnen. [Anm. d. Übers. Werner Rappl]«. (DIDI-HUBERMAN 1986, 62)

Auch wenn es auf den ersten Blick vielleicht nicht so sehr aufzufallen scheint – man darf sich von den unterschiedlichen Hautfarben der Figuren nicht ablenken lassen. Die Streckfigur und der am Boden liegende Schwarze sind abfolgelogisch aufeinander bezogene und abgestimmte Gestaltungsmaßnahmen. Der schwarze Körper liegt deshalb wie vornüber umgefallen über einem weiteren, weil mit diesem Aufeinander etwas vorweggenommen werden kann: Das Schichten der Körper wird hier als Prinzip ausgestellt. Die Körper werden übereinander zu liegen kommen. Auch die Streckfigur wird nach vorne stürzen und spiegelbildlich zum Aufliegen kommen. So wie es der Schwarze schon vorgeführt hat. Und als ob noch einmal der vergebliche Einsatz der Greifhand untermauert werden soll, hängt die Hand, in ihrer Haltung abgewandelt, am dunklen Körper abgeknickt herunter. – Man könnte auch sagen, dass die Streckfigur und der umgekippte Schwarze zusammen ein Pendant zur Klappfigur bilden – allerdings in einer Verschiebung und Bedeutungsverkehrung. Während die Klappfigur für das Betrachter-Ich die Bedeutungsanweisung ist, sich mit ihr aus dem Desaster ins Leben aufzurichten, erfolgt mit der Sehkombination Strebefigur-toter-Schwarzer die Vereitelung einer gradlinigen Eskalationsbewegung auf ein Fernziel hin.



Am Schicksal des Sich-Streckenden könnte klar werden: Ein nur innerdiegetisch erzähltes Sich-Retten und ein von den Figuren selbstbestimmt erreichtes Davonkommen vereitelt das Bild mit seinen eigenen Mitteln! Stattdessen könnte man auf die gewagte gegenteilige These gestoßen werden. An der »Bergung« und an dem, was am Ende der Bilderfahrung steht, will die Malerei als tragendes Medium beteiligt sein. Bildbewirkt soll die Rettung vielleicht sein, im und vom Bild erzeugt – nicht nur erzählt und nachgeahmt. In Ölbild selbst liegt der Ursprung und das Ende vom Ganzen. Der Ausgang des realhistorischen Ereignisses ist nicht ausschlaggebend, und auch nicht die Rettung für die Geretteten. Davon weiß auch der Ich-Erzähler in Paris zu berichten. Er weiß davon, dass die vermeintliche Rettung nicht einmal für den winkenden Mestizen ganz oben ein glückliches Ende hatte.

*»... er aber gehörte, laut Bericht zu denen, die bald nach der Rettung durch die Argus in Saint Louis sterben würden, die Unteroffiziere Lozack und Clairret, der Kanonier Courtade, der Oberfeuerwerker Lavi-*

ette, ein unbekannter Matrose aus Toulon. Géricault hatte zwischen diesen Menschen gelebt, beim Abschluss der Vorstudien, während des heißen Sommers. Ehe er mit der Übertragung auf die Leinwand begann, war ihm oft, als befände er sich in Saint Louis, dieser kleinen Stadt auf der Insel in der Mündung des Senegal, wo die Geretteten, hohläugig, bärtig von Bord getragen und in einem Winkel des Lazarettts gelegt wurden. Vielleicht hatte sich der Maler gefragt, ob er nicht erst hier, bei der Fortsetzung der Qual auf dem Land ansetzen sollte. Die Seereise in der Vereinsamung war beendet, nun befanden sie sich wieder zwischen Seßhaften, in einer Kontinuität. Die Engländer, in deren Händen die Garnison noch war, ließen ihnen keinerlei Hilfe zukommen. Nachdem die Schwächsten gestorben waren, bereiteten sich die neun Überlebenden, der Geograph Corréard und der Wundarzt Savigny, der Hauptmann Dupont und der Leutnant Heurreux, der Beamte Bellay und der Fähnrich Coudin, Coste, der Matrose, Thomas, der Lotse, und der Krankenwärter Francois auf eine lange Gefangenschaft vor. Géricault lag zwischen ihnen, kroch auf dem schmutzigen Boden, versuchte ein paar taumelnde Schritte, wagte sich dann, zusammen mit den wenigen, die noch fähig waren, zu gehn, hinaus auf die Straßen, um Almosen bettelnd.« (WEISS 1978, 28f.)

### Der Teufel steckt oft im Detail »Ordre inaperçu« und »logique secrète«

Das Überleben ist noch fern und die ins Haltlose fassende Strebfigur erreicht also ihr Ziel nach oben gar nicht erst. Vielmehr kommt in ihr eigentlich ein Nach-unten-Zurückfallen-Werden zur Geltung. In der Überstreckung kündigt es sich an. Nun gerät also – in der »sinnprogrammatischen Konsequenz der Bildentwicklung« (BRÖTJE 2012a, 148) – der schon nach vorn gestürzte Leichnam des Schwarzen in den Blick. Er ist die einzig noch verbleibende Leitverbindlichkeit. Da sich offenbar ein Sich-Hochziehen nach Oben nicht erzwingen lässt, muss



sich die Aufmerksamkeit auf seine Horizontallage zurück orientieren. Die zusammengebrochene Figur des Afrikaners, die hier begegnet, ist einerseits zweifellos tot. Tot, wie die anderen ganz unten auch. Andererseits gehört sie der Todeszone nicht mehr an. Dazu liegt sie zu weit oben und dazu steckt auch noch zu viel »beschworene« Belebtheit im Artikulationsmaterial ihrer Muskulatur. Sie inkorporiert noch eine befremdliche Eigenlogik der Körperentfaltung.

Dass der Horizontalkörper in erster Linie dazu da ist, den Blick nach Rechts auf den letzten jungen Mann weiter zu transferieren, wird zunächst an einem Detail sofort deutlich. Die Unterbekleidung des Schwarzen wird nicht als anliegende Hose oder umschließendes Hüfttuch wahrgenommen. Stattdessen sieht es so aus, als habe sich der Körper, fast schon tot, nach vorne geschleppt, um dem Kameraden noch in den Po zu beißen. Dabei hat er sich im Sterben noch ein Stück weit, bis zur Hüfte, aus einer Art faltigen Hülse, einem verhärteten Futteral herausgezogen. Diese Wirkung des Sich-nach-Rechts-herausgezogen-Habens ist dabei genau der Impuls, mit dem auch das Auge weiter zum Bildrand hin geschoben wird. Da der Figur diese stillgestellte Kraftanstrengung noch angesehen werden kann, wirkt sie auch so untot. Hinzu kommt die merkwürdig abgeknickte Hand. Ihre weggeknickte Stellung war recht früh vorgesehen, aber in den Vorüberlegungen hing der Kopf dieser Figur noch nicht so vieldeutig zehrend an der weißen Pobacke. Dadurch, dass er anfangs noch vom Becken verdeckt wurde, evozierte die Figur noch keine Kriech-Suggestion. Das heißt, zunächst kam es Géricault offenbar vor allem darauf an, mit dieser Handstellung den absoluten Zusammenbruch dieses Körpers zu signalisieren. Ihre Haltung bedeutet das ganze Gegenteil jedes Abstützens und so den völligen Kontrollverlust. Im vollendeten Werk verlegte der Maler den Kopf dann nach vorne und steuerte dieser Hand so eine zweite Bedeutungsevokation bei: Die Extremität wird »animalischer« und es stellt sich die deutliche Anmutung eines Herauskriechens ein. In dieser Phänomenwahrnehmung wirkt die Hand schaufelförmiger und die Gestalt könnte sich mit ihr vorwärts gezogen haben.



Th. GÉRICAULT: *Étude pour le Radeau de la Méduse*, 1818-19, 33 x 54 cm

An dem schwarzen Rücken entlang zieht sich auch mein Blick. Dann aber erfährt er eine auffällige Zäsur. In Höhe der Schulter- und Nackenzone, am Schulterblatt, findet das Auge nicht selbstverständlich



oben: anonym: *Der Cerberus*,  
1814, 9,6 x 11,6 cm. Ausschnitt,  
unten: C. Bauhin: *De Satyro*  
*Daemone*, 1614

weiter zum Hals und zum Kopf. Stattdessen dominiert an dieser Stelle der Schultermuskel derart, dass automatisch in den Armverlauf nach unten übergeleitet wird. So separiert sich der dargestellte Körper zwischen den Schulterblättern optisch in zwei Teile. In der Figur, so realistisch sie auch scheint, manifestiert sich mir gegenüber eine unheimlichere, sehr viel animalischere Gestalt. Sobald einmal diese Auftrennung zwischen den Schulterblättern realisiert ist, begegnet mir der schwarze Torso anatomisch noch einmal ganz anders: Die äußerst ungewöhnliche Lage der Hand

könnte nun den Bildstellenwert und die Ausdrucksbedeutung einer Art »Kralle« gewinnen. Der Arm legitimiert sich daraufhin visuell um zu einen »Bein«, einem »Hinterlauf«. Rücken und Bauchpartie bleiben was sie sind – nur mit dem den Unterschied, dass die Figuration nun entgegen der ursprünglichen anatomischen Leserichtung anders herum gelesen werden soll. Was wir dann in dieser Blickumwendung sähen, wäre das hochgestreckte Hinterteil eines hundeähnlichen Wesens, das mit Vorderbeinen und Schnauze nach links in eine Tuchform gekrochen wäre.

Es ist als hätte Géricault tatsächlich *Cerberus*, den schwarzen Höllenhund oder den Teufel selbst in den Leib dieser gestürzten Figur eingemischt. In der antiken Mythologie ist es das Ungeheuer *Cerberus*, das am Eingang zur Unterwelt, dem Hades, darüber wacht, dass kein Toter heraus und kein Lebender jemals hineingelangen kann. Hatte nicht auch der Erzähler im Louvre vor dem Bild berichtet, der Künstler selbst sei »schließlich doch unter die Gewalt des Hades« geraten. (WEISS 1978, 22)

Dem schwarzen Torso könnte durchaus ein solcher verkimmanter Artikulationsauftrag des Dämonischen und Monströsen zuwachsen. Die Ungeheuer der Antike und der Teufel in Menschengestalt – das Unheimliche sucht sich immer seine verborgene Form. Vielleicht ist diese »groteske« Körpererscheinung ein bildautonomes Mischwesen, ein Hermaphrodit, ein dämonischer Satyr, ein doppeldeutiges Ungeheuer. Oder im buchstäblichen Sinne das Teuflische in Menschengestalt. (zu dieser Denkfigur: ARASSE 1989, 92)

In diesem Kontext existiert eine höchst interessante Nachzeichnung. Sie stammt ausgerechnet von Eugène Delacroix, der auch schon für Géricaults Modell »gele- gen« hatte als das *Floß der Medusa* entstanden war. Die beiden Maler kannten sich gut und der jüngere und noch unbekannte Eugène diente zu dieser Zeit auch als Vorbild für den Toten, aus dem sich im fertigen Bild die untere Hälfte der Klappfigur zusammensetzt. Zwei Jahre vor Géricaults frühem Tod studierte Delacroix noch einmal die einzelnen Körper des Bildes, auf dem er selbst zu sehen war. Dazu fertigte er eigene neue Skizzen an. (UBL 2007, 350ff.) Auf einem dieser Blätter ist auch der daliegende Schwarze zu sehen. Betrachtet man diese Studie aufmerksam, fällt sofort auf, dass Delacroix die Nackenpartie zwischen den Schulterblättern überdeutlich im Weißkontrast zeigt. In seiner Studie direkt vor dem Original betont er also die optische Abtrennung, die er registriert haben muss, ganz massiv. In der Folge emanzipiert sich der animalische Bein-Arm ganz klar vom Kopf und dem verbleibenden rechten Schulterstück. Für diese Gestaltungsmaßnahme gibt es eigentlich keine sachliche Erklärung. Es sei denn, es wird angenommen, der große französische Romantiker Delacroix habe die Phänomenanweisung – die »ordre inaperçu« und die »logique secrète« (Delacroix, EBD.) – die unauffällige Order oder Ordnung und die geheime Logik dieser Stelle intuitiv sofort richtig verstanden.

Mit dem Hades-Thema selbst war Delacroix bekanntlich bestens vertraut gewesen. Drei Jahre nach der Fertigstellung vom *Floß der Medusa* hatte er als künstlerische Reaktion sein eigenes Seestück präsentiert: die *Dante-Barke*.

»...Wie Delacroix stets nach Themen suchte, die seiner von Depressionen unterbrochenen Leidenschaft entsprachen [...] Bisher hatte er seine ausschweifenden Phantasien in Höllenfahrten und Gemetzel versetzt.«

»Desgleichen entstieg Géricaults Vision einem gehetzten, verstörten Leben, in dem die Unbändigkeit, die stete Flucht vor sich selbst anfangs ihren Ausdruck fand in den Heerzügen und dem Zusammenbruch des Napoleonischen Reichs [...] Etwas von einem Dandy, einem Libertin war in diesem Maler, der seinem Ausbrennen, seiner Erschöpftheit doch immer wieder einen überlegenen Farbfluss, einen atemberaubenden Rhythmus abgewann. Die kolonialen Revolten, die Meutereien von Matrosen, die Übergriffe eines korrupten Staats lenk-



Eugène DELACROIX: Nachzeichnung des toten Schwarzen nach Géricault, 1824, Datierung nicht ganz sicher; Ausschnitt.

ten ihn dem Motiv entgegen, das in seinem eigenen Außenseitertum, seinen Anfällen von Umnachtung schon vorbereitet war. [...] Géricault war siebenundzwanzig Jahre alt, als sein Bild zum Skandal des Herbstsalons Achtzehnhundert Neunzehn wurde. Er nahm seitdem an keiner Ausstellung mehr teil. Entmutigung trieb ihn von Paris nach London. Die vier Jahre, die ihm noch blieben, waren mit sinnloser Hektik erfüllt, die ihm schließlich, nach wüsten Finanzspekulationen und Hindernisritten, das Rückgrat brach. Als Zweiunddreißigjähriger starb er, weniger an den Folgen seiner Leidenschaft fürs Pferderennen, als am Wahn seines Zeitalters.« (WEISS 1976, 347ff.)

Géricaults Aufenthalt in London war nur von kurzer Dauer. 1820 präsentierte er sein Monumentalwerk, nach dem Misserfolg im Louvre, dort noch einmal gewinnbringend in der *Egyptian Hall* am Picadilly Circus. Danach kehrte er im Juni nach Paris zurück und half seinem



oben: E. DELACROIX:  
*Dante-Barke*, 1822,  
246 x 189 cm

Malerfreund Eugène sogar bei der Ausführung seiner *Dante-Barke*. Im Januar des Jahres 1824 erlag er dann seinem Leiden. Delacroixs Bild ist bekanntlich stark vom *Floß der Medusa* beeinflusst. Es zeigt die Dichter Vergil und Dante zusammen mit dem Fährmann Phlegyas, der die beiden über den Grenzfluss Styx zur unteren Hölle befördert. Aus Géricaults Kadaver ganz rechts im Bild ist in der *Dante-Barke* eine der verlorenen, zornigen Seelen geworden, die ins Boot zu klettern versuchen oder sich schon daran festgebissen haben. – Vermutlich zwei Jahre später, kurz nach dem Tod seines Freundes, kehrte Delacroix dann noch einmal zurück zum *Floß der Medusa*,

um ein letztes Mal die Figuren zu studieren. Dabei entstand dann die auffällige Nachzeichnung der schwarzen animalischen Gestalt, die buchstäblich vielleicht ein Stück weit *Cerberus*, den Wächter des Totenreichs verkörpert.

Aber wieso könnte das Bild insgeheim genau an dieser Stelle noch einmal eine Grenzfigur zwischen Tod und Leben in Form einer Gestaltmetamorphose ins Spiel bringen wollen? Wenn der Fährmann in der griechischen Mythologie die Verstorbenen über den Totenfluss für immer in den Hades befördert, wartet dort schon der gruselige Grenz-



wächter. Die Anspielung wäre in sich logisch, denn wenn der tote Schwarze am Ende auf die Bootsfahrt in die Unterwelt verweist, wäre nahe gelegt, im Floß die Totenfähre zu sehen, die ihre ganze Besatzung ins dunkle Reich der Unterwelt schiff. Es macht dabei innerbildlich Sinn, diesen dunklen toten Leib tatsächlich als die letzte Schwellen- oder Grenzfigur im Werk zu deuten. An ihr scheiden sich noch einmal die Geister oder »Seelen«. Sie schiff den Blick des Betrachters entweder entlang des Arms (dem *Cerberus*-Bein) wieder ganz zurück in die Todeszone im unteren Bildteil. Dort berührt schließlich die »Handkralle« das fahle Fleisch des aufgestellten Oberschenkels. Oder aber der Schwarze hält in seiner Erscheinungsentfaltung ebenso gut die Sehalternative nach oben bereit. In diesem Fall würden die spiegelbildliche Formfortschreibung und der Blickübergang vom Schulterbogen auf die metallenen Ringe eines Fasses den Blick nach oben schwingen. Genau diese Scheidung zwischen Unterwelt und Welt – Verdammnis und Errettung – bewacht das schwarze Ungeheuer hier.



Als Géricault die Figur des toten Schwarzen mit der abgeknickten Hand malte, fehlte die Tuchleiche im Wasser unten rechts noch. Sie wurde nachträglich erst ergänzt, als klar geworden war, dass kompositorisch rechts unten zu viel Leere herrschte und etwas fehlte. Der Maler muss beim Einfügen der Figur erkannt haben, dass die Gelegenheit nun sogar günstig war: Indem er sich entschied, Hand-Kralle und Oberschenkel in Kontakt zu bringen, bot sich ihm die Chance, den animalisch belebten Körper sinnstiftend mit dem Tod zu verknüpfen.

Andererseits entsteht, wie gesagt, über den Schulterbogen des Niedergefallenen der Anschluss zu einer anderen, analogen Bogenform: In direkter Nachbarschaft verläuft in umgekehrter Richtung die leichte Bogenlinie der metallenen Fassringe. Wird die Detailwahrnehmung auf diese aufmerksam, folgt sie den Beschlägen die kleine Strecke nach rechts. Sie stößt dann auf die Wiederholung der Ringe, nun

hochgestellt, im zweiten liegenden Fass. Diese Bänder verlaufen nun ihrerseits in Parallelabstimmung zur Schultermuskulatur der stützend hoch-greifenden Figur. An dieser Stelle wendet sich der Blick schließlich nach oben. An diesen Schwungringen und im Übersprung auf die greifende Armgerade findet das Auge den weiteren Weg hoch zum wehenden Ziel.

Dank der Einmischung und »Teilhabeaktivität« der Fassbänder gelingt also das, was allen anderen Streck- und Reißfiguren verwehrt geblieben war. Rein szenisch dient das Fass den letzten Mitgliedern der Mannschaft als Hilfsmittel, sich am Ende zum Horizont hin aufzurichten zu können. Für die Bildwahrnehmung bekommt es aber zunächst den Stellenwert einer recht großen Leerstelle. Es gelangt als akutes, sperrendes Hindernis zur Geltung. Zwar wenden die Fassringe den Blick schließlich weiter. Dies aber geschieht erst in Form eines Umwegs. Das scheinbar alltägliche dicke Fass wird also in seiner bildautonomen Zuleitungsfunktion zu einem wichtigen Artikulationsmaterial. Es wird zu einem Akteur, der in seiner Verlängerung den hochfassenden jungen Mann in Aktion bringt – ein Akteur, an dem die Bilddramaturgie eine entscheidende Wende nimmt. Aber warum sollte ein solcher Umweg überhaupt bildeterminiert nötig gewesen sein und »Sinn machen«?



Es scheint so, als wäre es eminent wichtig zu erkennen, an welcher Figur schließlich der Aufstieg gelingen kann. Nicht an einer x-beliebigen, sondern genau an diesem jungen Mann, rechts am Fass vorbei, greift der Blick letztlich. Man muss diese Gestalt genauer betrachten. Das Bild könnte nahelegen, in dieser Figur noch einmal – in einer »Formübersetzung« und Körperdrehung – die Wiederholung des toten Jünglings unten zu sehen. Der braun-rote Lockenkopf würde im Bild als vitale und muskulöse Rückenfigur wiederkehren. Von der Sonne beschiene und vom Farblicht begünstigt erschiene er noch einmal – nun verkehrt zu einer Rückenfigur. Und dieses Mal als Zupackender und »Zu-sich-selbst-Gekommener«, der seinen Anschluss gefunden haben wird.

Réne Berger hätte wohl gesagt: Das Bild »wird nicht nach optischen Gesetzen aufgebaut, sondern als Funktion einer geistigen Forderung (d.h. einem Ausdruckswillen, js), der zufolge jede Form die ihr eigene Offenbarungsstätte erhält.« (BERGER 1958, 355)



Auffällig wäre dabei, dass sich diese Wendung auch an den Händen, die im Bild überall zu finden sind, abzeichnet. Eine schlaff und offen herunter hängende ist transformiert zu einer entschlossen zupackenden. Ganz unabhängig also von der »tatsächlichen« Geschichte der historischen Floßfahrt und ganz unabhängig vom berichteten Ausgang der Erzählung und auch völlig losgelöst davon, ob es innerbildlich entscheidbar wäre, ob die dargestellten Schiffbrüchigen Erlösung, Errettung oder allesamt den sicheren Tod finden – also unabhängig von allen nur narrativen Repräsentationen wäre in diese Wiederholungsfigur eine eigenbedeutsame Zeitlichkeit ins Bild getreten. Der tote Knabe wurde über die Klappfigur ins Leben gewendet. Und nun findet, über die Farbähnlichkeiten, die Ähnlichkeit der lockigen Haare und der jugendlichen Physiognomie, derselbe junge Mann in einem Folgebezug als Rückenfigur im Griff nach oben Halt. Wenn dies im Seheindruck und Sehbefund so ist, dann wirft das entscheidende Fragen zur eigentlichen Temporalität des Bildes auf.

Als Max Imdahl in einer aufwändigen Untersuchung die »Zeitstruktur in Poussins *Mannalese*« analysierte, führte er als allererstes die Differenz von »Fiktion und Referenz« ein. (IMDAHL 1989, 475) Unterschieden werden sollte damit das Augenblicksgeschehen im Bild, das heißt die »augenblickliche, aktuell jetzthafte szenische Relation«, gegenüber der viel komplexeren »verbildlichten Zeitstruktur«. Diese erkannte er als »eine ausschließlich bildmögliche Besonderheit«. Dabei sah er eine bildimmanente »phasenlogische Ge-

Man könnte auch zu sagen versucht sein: »Bedeutungstranszendierung« der »inhaltlichen Erzähllage.«  
»Es empfiehlt sich, die folgenden Analysen wie Kriminalfälle zu lesen; nur die geduldige Zusammentragung und Verknüpfung aller Indizien gibt am Ende überraschend das wahre Sinnmuster des Geschehens zu erkennen.« (BRÖTJE 2012a, 27, 171f.)

schehensentwicklung« (Hungerleiden, Wunderwirkung, Sättigung), die in einem »einzigem, jetzthaften Ereignismoment« verborgen war. »Verborgenen meint hier: nur der Bildanschauung in der *ästhetischen Erfahrung* zugänglich. In der *Mannalese* gibt es keine Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Die Bildszene ist »ohne empirisches oder auch narrationsfähiges Korrelat«. Sie hat keine außerbildliche *Referenz*. Fiktive



N. Poussin: *Die Mannalese*, 1637, 149 x 200 cm.

»kontinuierender Stil« (WICKHOFF 1895, in: KEMP 1994, 62)

»... wodurch Figuren und Figurengruppen in zeitlich kontinuierliche, »erzählende« Folgereihen gestellt werden und das Auge einen organisatorisch geleiteten Überblick gewinnt. Alles verhält sich jetzt wie in einem Zeitplan.« (BRÖTJE zu Bruegels *Die Kinderspiele*, 2012a, 194)

Figurenanordnungen und –gruppen erzeugen stattdessen in der *Bildfiktion*, in der Bilderfindung, »sukzedierende Ereignismomente«. (EBD., 480ff.)

Bei Géricault ist es gerade umgekehrt. Das *Floß der Medusa* täuscht die Einheit von Ort, Zeit und Handlung vor. Es hat eine einstudierte historische und narrative Referenz. Aber in diese »augen-

blickliche, aktuell jetzthafte szenische Relation« sind, kontinuierlich, »sukzedierende Ereignismomente« aufgehoben. Die Wiederholungsfigur zeigt eine eigenbestimmte, schrittweise Weiterentwicklung! Von unten nach oben, im Diagonalverlauf, findet sie ihre weiterführenden »Folgeauslegungen«.

In die simultane Ereignisszene, die Gleichzeitigkeit allen Geschehens, ist diese fiktive Figur »ohne empirisches Korrelat« eingeschaltet. In ihr manifestiert sich eine Ungleichzeitigkeit im Gleichzeitigen. Auch hier entsteht eine »ikonische Überbietung der empirischen Sichtbarkeitswelt«, wie sie Imdahl beschrieben hatte. (EBD.) *Das Floß der Medusa* konfrontiert also mit einer doppelten Temporalität. Es zeigt zwei Narrationen gleichzeitig. Zum einen erzählt es vom Geschehen in seinem historisch-referentiellen Ereignisbezug im Augenblick der Sichtung der *Argus*, der rettenden Brigg am Horizont. Und zum anderen ist es im prozessualen Wahrnehmungsvollzug und in der eigenlogischen Sukzession die Geschichte der Jünglingsfigur. Werner Hofmann hatte schon früh darauf hingewiesen: Die Bilderei des »entzweiten Jahrhunderts«, gemeint war ein Zeitraum zwischen 1750 und 1830, dissoziiere die »affirmative, monofokale« – einansichtige – Historienmalerei. Was er damals »Desintegration« und »Polyfokalität« (HOFMANN 1960, 1995) genannt hatte, zeigt sich nun im Floßbild als doppelte, widersprüchliche Narration. Aber »welche Sinnvalenz [wächst] der Dreifachfigur im kausalen Anschauungsgefüge zu«? Michael Brötje hatte an anderer Stelle genau so gefragt.

(BRÖTJE 2012b, 19) Was könnte hier so und nicht anders vorgetragen werden? Die zweite »Geschichte«, die der Folgeauslegung der Figur im Bildgeschehen, wäre im Gegensatz zur geschichtlichen eine überhistorische – in der Mitte zwanzigsten Jahrhunderts hätte man sicher gesagt: eine »Setzung« des »existentiell Menschlichen«. Der eigene Versuche, sein Schicksal zu wenden und »seinem Dasein wieder ein Ziel [zu] geben« (HOFMANN 1960, 258f.) Sie wäre eigenbedeutsam eingefädelt durch die Perpetuierung der Jünglingsfigur. Hofmann war bekanntlich auf der Suche nach den Grundzügen einer zutiefst verunsicherten Epoche. Er diagnostizierte so die »Chiffren der Vergeblichkeit und Unentrinnbarkeit«, die Zeichen eines »Verlorenseins«. »Der Mensch [sei] buchstäblich ausgesetzt, ins Nichts gehalten«. (EBD.)

»In den Freiraum der Fragwürdigkeit gestellt...« (HOFMANN 1980, 482)

Werner Hofmann war damals vermutlich verborgen geblieben, dass er, als er diese Epochensignaturen um 1800 herum zu beschreiben versuchte, dabei unbewusst zugleich das Klima des Existentialismus und des »Seins-Denkens« seiner eigenen Zeit in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wiedergefunden hatte.

Daniel Arasse wiederum hatte in seinem wegweisenden, aber heute etwas in die Jahre gekommenen Buch über *Le Détail* darauf aufmerksam gemacht, dass den Schiffbrüchigen die wilden Bärte fehlten, die sie nach den langen Tagen ausgesetzt auf dem Floß treibend, hätten aufweisen müssen. (ARASSE 1992, 174) Der Untertitel seines Buches legte außerdem nahe, näher an die Malerei »heranzurücken«, um das Wesentliche erfahren zu können. Die intimere Betrachtung und ästhetische Erfahrung des Bildes führt aber noch darüber hinaus. Das Bild wird auf diese Weise zum »Ereignis« für mich. »... das immer wieder neue Sich-Einlassen auf« die Phänomenwelt, »um sie zum Sprechen zu bringen [...] und zu aktualisieren«. (WINTER 1996, 9ff.)

Dass Schiffbrüchige, »hohläugig und bärtig«, sich eigentlich durch eine gewisse Zerzaustheit auszeichnen müssten, sollte auch Géricault nicht entgangen sein. Dass seiner duplizierten Knabenfigur, und auch allen anderen Figuren, diese Einschreibung der strapaziösen verstrichenen Zeit aber vollkommen fehlt, bedeutet: Es kommt dem Bild entscheidend darauf an, die beiden »Geschichten« als ein aktuelles Jetzt-Geschehen zu deklarieren – als *für mich* hier vor dem Bild gültig. Zugunsten dieses Jetzt-Ereignisses verzichtete Géricault auf den historisch korrekten, aber kontraproduktiven, Bartwuchs. So wendet nun die Dreifachfigur ihr Schicksal *für mich*, hätte man damals, in der Logik des Existenzdenkens, vermutlich formuliert.

Die nächst folgende Figur, an der sich die Dreifachgestalt mit ihrem ausgestreckten Arm fest eingehakt hat, bildet eine s-förmige Körperbewegung. Von der nackten Fußsohle schlängelt sie sich nach oben zu einer winkenden Hand, die ein weißes Stofftuch umfasst hält. Was die Phänomenologie der Phänomene angeht, so sind die beiden Figurenkörper, Jüngling und »S-Figur«, zusätzlich übergänglich miteinander verbunden: Die gestischen, gelblich-rotbraunen Haarlocken diffundieren ununterscheidbar in das kräftige Rot des Hüfttuchs. Es absorbiert die Farb-Haar-Strähnen förmlich. Während der Unterschenkel der »S-Figur« mit Wade und Fußsohle ein auffällig bildplastisch-räumlicher Sehwert bleibt, verflächtigt und verschattet sich der Rumpf im schroffen Gegensatz dazu zusehends. Hemd und Hüfttuch schmiegen sich auf diese Weise wieder dem Bildfeld an. Damit korrespondierend wird die Bildwahrnehmung auch die angrenzende Nachbarfläche der grünlich schimmernden See als ein Flächenphänomen realisieren, statt sie bildräumlich zu sehen. Dazu zählt auch, dass die Taille der »S-Figur« auf die Wellenlinie rechts von ihr reagiert. Ihr Andrängen und ihre Berührung lassen die Kontur der Taille leicht nach innen einknicken.



Im auffällig dominant ausgeprägten Ellbogen links kommt dabei noch einmal eine deutliche Abstoßungs-Form zur Geltung. Mit dieser belichteten Dreiecksspitze bekräftigt sich noch einmal die Erfolglosigkeit des Greifens der Streckfigur. Demgegenüber ruft die Abwärtsanzeige der nackten Fußsohle auch noch einmal den rechten Bildrand in Erinnerung. Von den Zehenspitzen gelangt das Auge in einem kurzen Blickübersprung zu den durchnässten Teilen eines Uniformrocks im Wasser. In Parallelverschiebung markieren diese leeren farbigen Hül-

len eine Umformulierung der tuchumhüllten Wasserleiche ganz unten. In der bildinternen Argumentationsentwicklung ist diese motivische Umformulierung höchst bedeutsam. Während unten das Verschwinden in der umspülten Defiguration aufgeführt wird, gibt es im leeren Uniformrock keine Leiche und keinen Tod mehr. Liest man nun noch folgelogisch die Blickbewegung in der entgegengesetzten Richtung, von rechts nach links, vom abgelegten Uniformrock zum Fuß, zum Bein, über den Körper zum Arm und zum wehenden weißen Tuch, wird noch deutlicher: Diesem Schicksal ist man entstiegen. Zurückgeblieben ist nur die leere Stoffhülle. Dass sich in der »S-Figur« die Uniformfarben ausdrücklich wiederholen, spricht dabei für sich. Sie werden im wahrsten Sinne des Wortes nach oben »aufgenommen«. Vom Rot des Beinkleids zum Dunkel des Hemdrückens bis zum Tuchweiß.

### Mit »Argusaugen« sehen oder »intime Betrachtungen« anstellen

*»... gegen die Welt der Vernichtung. Er [Gericault] war diesem Abschluss schon sehr nah, als er las, wie die Schiffbrüchigen, mitten unter den Schrecknissen, fähig waren zum Scherzen, wie sie, einen Augenblick lang ihre Lage vergessend, in Gelächter ausbrachen. Wenn die Brigg nach uns ausgeschickt wird, sagte einer, so gebe Gott, dass sie Argusaugen habe, womit er auf den Namen des Schiffs anspielte, von dem sie sich Hilfe erhofften.«*

*»... mehr und mehr sich aufrichtend bis zum dunkelhäutigen Rücken des Hochgehobenen, dem der Wind das Tuch in der winkenden Hand zur Seite riss.«*

*»Und jetzt veränderte sich auch wieder der Ausdruck, der sich mit so viel Energie der Möglichkeit des Überlebens zugewandt hatte, von Bangigkeit war die Erwartung der Rettung geprägt, ein Warten herrschte vor, wie in der Situation, da die Beklemmung eines Traums durchbrochen und das Erwachen hervorgerufen werden soll. Diejenigen, die das Kommende zu sehn meinten, waren vom Beschauer abgewandt, die wenigen erkennbaren Gesichter trugen die Starre des nach innen gerichteten Blicks. Der einzige, der sich ganz dem Außen stellte, der vor sich offenen Raum hatte, war der Dunkelhäutige, der Afrikaner, hier vibrierte auch der Umriss, die Linien der Schulter, der von hinten gesehenen Wange, des Haars stan-*



den im Begriff, in das Gewölk einzufließen, an ihrem äußersten, höchsten Punkt begann die Auflösung, die Verflüchtigung der Gruppe. Soweit ich erkennen konnte, war sonst nirgends dieses leicht Verwischte, dieses Zittern der Kontur zu finden, das Verschwimmende musste bewusst angelegt worden sein, als kaum merkliches Zeichen für ein Überschreiten der Grenze des Wahrnehmbaren. Hier, wo das Transzendieren einsetzte, war das Körperliche gleichzeitig am stärksten skulpturiert, der schwarze Kolonialsoldat Charles war der kräftigste der Schiffbrüchigen, er gehörte, laut Bericht, zu denen, die bald nach der Rettung durch die *Argus* in Saint Louis sterben würden.« (WEISS 1978, 22/ 1976, 344/ 1978, 28)



In der Studie zur obersten Figur, zu dem dunkelhäutigen Charles, ist im Zusammenhang mit den Eindrücken des Ich-Erzählers etwas auffällig. Die Partien, in denen der Erzähler »Auflösung«, »Verflüchtigung« und ein »Transzendieren« wahrnimmt, sind in der Zeichnung entweder scharf und präzise konturiert oder erst gar nicht ausgeführt und fehlen ganz. Es dominiert das detaillierte plastische Hervorheben des Anatomischen. In der Umsetzung ins Gemälde bleibt diese »stärkste« Skulpturierung gewahrt, nur dass sie sich gleichzeitig zu den Rändern hin abschwächt und der scharfe Umriss verloren zu



oben: Th. GÉRI-CAULT: Vorstudie, Detail.

gehen droht. Die Vorarbeiten dienten also einzig dazu, die Ausformungen der Muskulatur zu einzustudieren. Die Auflösungs- und Verflüchtigungsphänomene entstanden als eigenbedeutsame Geschehnisse erst dann, als es darum ging, wie genau sich die Figur in den »offenen Raum« und in den Bildgrund einfügen soll. Hier ereignet sich das Einfließen des Körpers in das Gewölk. Aber mit wem oder was schwimmt die Figur – und warum überhaupt? Der fiktive Bildbetrachter im Roman, der sehr genau

diese fluidale Atmosphäre beobachtet, deutet dies als das Überschreiten »einer Grenze des Wahrnehmbaren« und erkennt darin das Einsetzen eines »Transzendieren[s]«.

Es geht also um die sichtbar werdende Dialektik von Plastizität und Auflösung, beziehungsweise um die »energiegeladene Möglichkeit des Überlebens«, die im gleichen Zuge gepaart ist mit dem Einsetzen eines Transzendierens. Dieses Transzendieren kann dabei auf zweierlei Weisen gemeint sein: Zum einen übersteigt sich die malerisch ver-



fasste Figur insofern selbst, als an ihr etwas zur Geltung kommt, was ansonsten nicht sichtbar hätte werden können. Als »Erscheinungs-Geschehnis«, also von ihren Formwerten her, lässt sie mehr erfahrbar werden als bloß objektiv, von der bloßen Handlungssituation her geurteilt, wiedererkannt werden kann.

Zum anderen ist mit diesem Überscheitern einer Grenze des Wahrnehmbaren aber wohl auch ein »Transzendentes« angesprochen. »Transzendieren« meint hier noch etwas Weiteres: In dem Moment, in dem die Möglichkeit zu Überleben in greifbare Nähe rückt, tritt auch das alles Bedingende – das Dahinter-Liegende, auf das alles zurückgeführt werden kann, eine Erstgegebenheit, aus der sich alles entfaltet hat – mit in Erscheinung. Konsequenz auf das Medium des Bildes bezogen wäre dies die Tiefe des Bildgrunds selbst.

Denn die Figur an der Spitze beginnt nicht nur mit dem »Gewölk« malerisch zu verschwimmen, sondern an ihren Rändern beginnt sie auch, sich in einem Bildgrund aufzulösen, der sich motivisch als Wolkenhimmel zeigt. Das »Vibriieren« ist eine anfängliche Auflösung der »Seinsgrenzen« der Figur. Aber eben so, dass die ausgeformte körperliche Plastizität am Rücken zusammenfällt mit der gleichzeitigen Verflüchtigung der Form an den Außenkonturen. Hier fängt alles an, wieder in Formlosigkeit und Nicht-Form zu verschwimmen. In dieser Endfigur würden sich so alle Prozesse des Bildes, von Nicht-Form zur individueller Form und wieder zurück in die Defiguration, noch einmal verdichten.

Was damit angedeutet ist, betrifft wiederum die »andere« Geschichte und die weitere Erzählung, von der *das Floß der Medusa* handelt, indem und während es vom Schiffbruch berichtet. Diese Geschichte handelt von der »übergreifenden, prozessualen Organisationsabfolge« des Bildes. Zu ihr gehört auch das wehende Tuch in der Hand. Mit dem in den Wolkenhimmel gehaltenen farbigen Stoffetzen erfolgt, so könnte man versucht sein zu formulieren, die endgültige Rückgabe der Bildwirklichkeit »in den Urzustand des Bildgrundes«.

Die erhobene Endfigur gibt mit den sich windenden Farbbahnen die entstandene Bildwelt wieder an den Bildgrund zurück. Aber gleichzeitig stiftet sie so einen neuen Bund: Der Wellengang war ein erster »Brückenschlag« in das Welt-Werden des Farbgrundes gewesen. Im winkenden Tuch nimmt sich der Stoff

»Eigenbedeutsamkeit. Darin ist das Bild real«, »in Sinnautonomie«, »... als anschauliches Konkretum für Transzendenz«  
(IMDAHL 1955, 63, 66)

„... welche spezifische Sinnvalenz einer Figur im kausalen Anschauungsgefüge zuwächst...«  
(BRÖTJE 2012b, 19)

(vgl. zur Terminologie auf diesen Seiten z.B.:  
DERS., 1990, 18/  
2012a, 201/ b, 9/  
1990, 27)



»Es ist gerade das Charakteristische des künstlerischen Bildes, dass in ihm durch das Erscheinende auch das die Erscheinung Bedingende hindurchscheint. Das Medium offenbart sich nur in dem, was es zur Erscheinung bringt.«  
(BRÖTJE 1990, 159)



Laokoon-Gruppe, Nachbildung mit ergänzten Fehlteilen, bis 1960. Verlorenes Original, Datierung unklar, Pergamon um 140 v. Chr.?



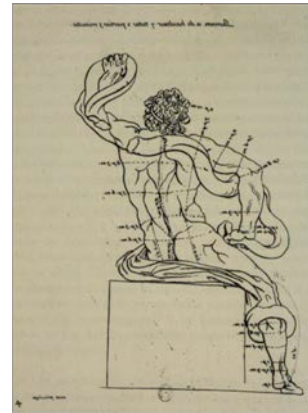
nun wieder zurück, »verstummt« die Bildwelt wieder«. Es ist gleichgültig, ob das Tuch motivisch ein Signaltuch ist. Phänomenologisch deutet es eine letzte sanfte Formverfestigung und Konkretisierung an. Im Wehen des Stoffes sieht man diese Flüchtigkeit der sich auflösenden Formen. Der Wolkenhimmel selbst ist ein Farb-Form-Spiel in potentia: das, was noch zwischen Form und Nicht-Form changiert, ein Metamorphotisch-Flüchtiges, das in keiner festen Umrissform gehalten werden kann. Im Tuch wandelt sich das Gegenständliche zurück in einen »vorgegenständlichen Phänomenzustand«. Die Bildwelt beginnt, sich aufzulösen und geht wieder in das über, was sie zur Erscheinung gebracht hat: den Grund des Bildes.

Es gibt noch einen weiteren Hinweis darauf, dass die ersten Wellenschläge und die ersten Lebensanzeigen unten links im Gemälde einiges mit dem Stofftuch gemeinsam haben, das oben im Farbhimmel aufgeht. Dieser anschauliche Erkenntnisbefund wird dadurch bestätigt, dass der dargestellte »Kolonialsoldat Charles«, der »bald nach der Rettung sterben würde«, mit dem trojanischen Priester Laokoon zu tun hat. Denn Géricault habe die antike Laokoon-Skulptur als Vorbild für seine Rückenfigur aufgegriffen. Dabei stellte er seine Hauptfigur von hinten und gespiegelt dar. In einer Reihe von Motivtransformationen wandelte sich die Figur dann so, dass am Ende aus Laokoons verzweifeltem und verblichem Kampf gegen die Schlangen ein Winken mit dem Tuch geworden sei. (HUBMANN 2011)

Auf diese verschobene Weise wäre in den Tuch-Schläuchen noch die Erinnerung an die Schlangen versteckt enthalten. Bildimmanent gedacht, müsste in diesem Kontext dann an die »Schlangen-Gurte« zurückgedacht werden, die aus dem Materieschlamm auf das Floß gekrochen kamen. Die Schlangen-Phänomene würden in dieser Konstellation nun transformiert in Stoffbahnen in den Bildgrund zurück gehalten werden. Der übergreifende »Kreislauf« oder Entwicklungsgang des Bildes hätte sich auf eine noch mysteriöse Weise geschlossen. Zwischen dem Anfang und dem Ende des Bildes, zwischen »Erde« und »Himmel«, vollzögen sich die eigentlichen Handlungsstränge.

Die Umwandlung der Schlangen in Stoffbänder würde auch implizieren, dass die hier mittransportierte *Laokoon*-Geschichte, die während des trojanischen Kriegs spielte, eine andere Pointe bekommen hätte.

Die Griechen täuschten vor, Troja, nach den vergeblichen Versuchen der Eroberung, zu verlassen und als Opfergabe für Athena ein riesiges hölzernes Pferd hinterlassen zu haben. In Wirklichkeit war die Statue jedoch eine List. Mit Hilfe der Göttin Athena vom Handwerker Epeios kunstfertig hergestellt, war das Pferd im Inneren mit Odysseus und hellenischen Kriegern besetzt. Als Einziger ahnte der trojanische Priester Laokoon die Kriegslist und warf einen Speer gegen das hohle Pferd. Daraufhin erschienen zwei riesige Schlangen, die Laokoon und seine Söhne am Strand töteten. Die Meeresungeheuer waren von Athena entsandt, die, von Paris nicht auserwählt, Troja aus Rache zu vernichten trachtete. Die Trojaner wiederum interpretierten den Tod des Laokoon fälschlich als Strafe der Götter für die Entweihung der Skulptur. Sie zogen, die warnenden Rufe der Cassandra ignorierend, das hölzerne Pferd in die Stadt und besiegelten so ihren Untergang.



Gérard AUDRAN: Nachzeichnung, Laokoon, 1683, (gespiegelt, js)

So will es die mythologische Erzählung. Was nun Géricaults Umarbeitung des Schicksals der Laokoon-Figur angeht, muss zweierlei berücksichtigt werden. Zum einen muss noch einmal in Erinnerung gerufen werden: Die Reinszenierung von ikonographischen Motiven des Troja-Mythos ist im *Floß der Medusa* kein Einzelfall. Die Todeszone unten im Bild war bevölkert von umherliegenden, kannibalisierten klassischen Torsen der Helden aus der *Ilias* und der *Aeneis*. Vergils Darstellung des Kampfes um Troja zeugt von einem erbarmungslosen göttergelenkten Töten und Sterben, das durch den Kampf unter den Göttern befeuert wird. Im *Floß der Medusa* kehren in den verstreut daliegenden Leichen die Helden der überlieferten Geschichte als ikonographische Gespenster in das Bild der Schiffskatastrophe zurück. Dass also auch die Figur des Laokoon aufgegriffen wurde, macht daher schon Sinn.

Zum zweiten steht Laokoon für einen souveränen, aber gescheiterten Versuch, sich dem Willen dieser Götter und dem Schicksal der Geschichte zu widersetzen. Er musste sterben, weil er sich dem Plan der Athena in den Weg zu stellen gewagt hatte. Er riet zur Zerstörung des Pferdes und wurde von der Gottheit umgehend aus dem Weg geräumt. In der *Laokoongruppe* winden sich nun die zwei Schlangen um den armen Priester und seine beiden Söhne. Vielleicht erklärt sich letztend-

lich so auch die Dreiergruppe, zu der Géricault die beiden Winkenden und die linke Figur unterhalb seiner Laokoon-Version zusammengefasst hat. Dass dabei zwei Tücher im Spiel sind, mag noch an das Schlangenpaar erinnern. Wenn Géricault nun den Todeskampf des Laokoon und seiner beiden Söhne in ein fortunahaftes Tücherschwenken umgearbeitet hat, bändigte er so auch die mythische Bedrohung.



Im »lebendigen Tuch«, in der »Verdeutlichung eines Eigenlebens« in den luftigen Stoffen (HUBMANN 2011) bleiben die schlängelnden Meeresungeheuer noch ahnbar. Im Detail ist so aus dem ursprünglichen Zubeißen der Schlange eine besänftigte Körperberührung geworden.

Bei Laokoon selber sah das alles noch anders aus. »Es sei ein götterwürdiges Schauspiel, der starke Mann im Kampf mit dem Unglück«, sagt Winckelmann.« Man erlebe förmlich »die Erregung von Unmut, wie über ein unverdientes, unwürdiges Leiden«, das durch eitle Intrigen der Götter ausgelöst wurde. »Und noch bei Carl Justi, dem Biographen Winckelmanns, kann man lesen, dass der Laokoon »die erhabenste Darstellung der ungerecht leidenden Tugend sei, die der menschliche Geist fassen könne«.



(SICHTERMANN 1964, 14)



Im *Floß der Medusa* hingegen war zumindest – durch die Umarbeitung an dieser Stelle – der Schrecken des unentrinnbaren Mythos überwunden. Das Ringen der Menschen im Todeskampf war wohl doch noch einmal in einen Hoffnungsschimmer gewendet? Der Schwarze *Charles* war in Wirklichkeit offenbar ein Mestize, was eine gute Gelegenheit bot, an ihm noch einmal die Vermischung von Bedeutungen und das Verschmelzen unterschiedlicher Sinnanteile lebendig werden zu lassen.

»Géricault, Sohn des Vierzehnten Juli<sup>4</sup>, kannte die Kräfte, die dem Untergang, der Auflösung entgegenzustellen waren, die Revolution hatte sich in ihm niedergeschlagen, gleich einem Wundmal [...]. Was vital in Géricault war, stand auf der Seite der Erneuerung, dies kam in der Wahl seiner Themen zum Ausdruck, in seiner Malweise, im Aufstrich der Farbe, der Behandlung der Formen, sein Leben aber war das eines in die Enge Gedrängten, eingekapselt, der Hass auf die Überheblichkeit, die Eitelkeit der Gesellschaft trieb ihn in den Zusammenbruch. Wenn er sich zuletzt fast ausschließlich in Gefängnissen, Irrenhäusern und Leichenhallen aufhielt, so deshalb, weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßenen ertrug.« »Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt.« (WEISS 1978, 22f., 33)



Géricault präsentiert *Das Floß der Medusa*. Filmstill, JOUON 2015

### »Wo bleibt mein Schicksal?«

was »man gelegentlich gern existentiell genannt hätte...«

Géricaults rätselhaftes Leben hatte den Erzähler in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* besonders deshalb interessiert, weil er sich daraus Aufschluss über seine eigene verfahrenere Situation zu erhoffen wagte. Zwei Mal beschrieb er das Floß. Zuletzt hatte er direkt ganz nah vor der monumentalen Leinwand gestanden. Was er wissen wollte, so schließt er, sei ihm am Ende »bekannt« geworden. Aber was hatte die Romanfigur, im Louvre weilend, überhaupt verstanden? Was war dort wohl schließlich zur Erkenntnis gekommen? Die Kunst Géricaults stünde letztendlich, so lautete die Antwort, »in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten«. (WEISS 1978, 33) Am Ende seiner Auseinan-

<sup>4</sup> Paris 14. Juli 1789, Sturm auf die Bastille.

dersetzung mit Géricault und dem Bild war der ruhelose Betrachter offenbar auf etwas Universelles gestoßen – auch wenn er nicht danach gesucht hatte.

Die Kapitelüberschrift »Wo bleibt mein Schicksal?« zitiert aus Nietzsches Notizen zu *Zarathustra*: »Vom Getümmel« (1885): Dort heißt es: »Als Zarathustra einst durch einen Schiffbruch ans Land gespien wurde und auf einer Welle ritt, wunderte er sich: ›Wo bleibt mein Schicksal. Ich weiß nicht, wohinaus ich soll. Ich verliere mich selber.« – Er wirft sich ins Getümmel. Dann von Ekel überwältigt, sucht er etwas zum Trost – sich.« Man stößt auf dieses Zitat, wenn Hans Blumenbergs kleines Büchlein *Schiffbruch mit Zuschauer* zur Hand genommen wird. Für Blumenberg war der Schiffbruch eine »Daseinsmetapher«. Er war der Frage nachgegangen, welchen Bedeutungswandel dieses Bild für die Stellung des Menschen in der Welt erfahren hatte. In dieser Abhandlung spielt Friedrich Nietzsche eine nicht unbedeutende Rolle. Dieser habe bedacht, »dass wir nicht nur immer schon eingeschifft und in See gestochen sind, sondern auch, als sei dies das Unvermeidliche, Schiffbrüchige sind.« (BLUMENBERG 1979, 22) Nietzsche gab der »nautischen Metapher« eine Wendung, »die man gelegentlich gerne ›existentiell‹ genannt hätte«. »Die Einschiffungsmetaphorik« enthalte bei ihm die »Suggestion, Leben bedeute, schon auf dem hohen Meer zu sein, wo es außer Heil und Untergang keine Lösung« gebe. (EBD., 21)

»... mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun Schifflein! Sieh dich vor! [...] Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er [der Ocean, js] unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres gibt als Unendlichkeit [...] – und es gibt kein Land mehr!«

Und: »Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? [...] Hören wir noch nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – Auch Götter verwesen! Gott ist tot! (NIETZSCHE 1886, §124/125, 140f.)

Das »weltkatastrophische« Bewusstsein sei die »fast ›natürliche‹ Dauerbefindlichkeit des Lebens«. Nietzsche habe diese, in einer »andere[n] Erweiterung der Metapher von der unausweichlichen und irreversiblen Seefahrt« fortgedacht: mit der »Hindeutung auf die ›Neue Welt‹ als zwar nicht das Ziel, aber doch den Gewinn des Wagnisses« von Schifffahrt und Schiffbruch. (BLUMENBERG 1979, 23f.)

Sollte man also den Schiffbruch ganz allgemein ins Existentielle wenden? Dann ginge es nicht länger um das berichtete historische Szenario, von dem das Bild berichtet. Gewonnen wäre damit aber auch nicht allzu viel. *Das Floß der Medusa* ist keine einfache Allegorie der

menschlichen Existenz, kein schlichtes Gleichnis von »lauernden Mächten« und auch kein plakatives Poster einer *Navigatio Vitae*, einer Lebensreise. Das Bild ist seinem Phänomenzusammenhang nach ein eigensinniges visuelles »Kausalgefüge« und in seiner Organisationsform ein Argumentationszusammenhang. Es deutet und verhandelt das Thema en détail in sich selbst. Darauf hin kann die »Daseinsmeta-pher« des Schiffbruchs nur ein vorausdeutender Hinweis sein.

Vielleicht hatte der Ich-Erzähler am Ende sowieso einen gravierenden Fehler gemacht. Vielleicht hätte er abschließend ganz anders formulieren müssen: Nicht, dass ihm alles »bekannt« geworden sei, hätte er angeben sollen, sondern noch existentieller: »Was Sein ist«, wäre ihm zum Erlebnis geworden. Denn eines zeigte sich während seiner Bildbetrachtungen zweifellos: Dieser Erzähler, im Jahre 1937 im Zentrum der französischen Hauptstadt, suchte zwar in den Kunstwerken nach dem Nährboden für einen gesellschaftlichen Widerstand. Auch war er antifaschistischer Kämpfer und linker Aktivist. Aber er war, was seine ästhetische Theorie im Fall von Géricaults Bild betrifft, keinesfalls ein lupenreiner Materialist. Kunstwerke spiegeln nicht einfach die ihnen zu Grunde liegende gesellschaftliche Wirklichkeit wider. Sie sind keine Abbilder der vorgegebenen ökonomischen Klassengesellschaften. Und sie sind keine sinnlichen Dokumente einer gewesenen Sozialgeschichte. Sie müssen stattdessen eben intensiv erlebt werden. Irgendwie wusste der Protagonist auch, dass er in »den Sinnanspruch der Werke« (GADAMER 1960, 139) einzutreten hatte, damit ihm etwas erfahrbar wurde. Und auch wenn sich dieser Erzähler immer wieder versprach, vom Künstler und dem Gemälde her *politische* »Kräfte« freizusetzen, »die dem Untergang, der Auflösung entgegenzustellen« wären – Géricaults Werk zwang ihn doch immer wieder in eine *existentielle* Dimension.

Auf diese Weise entsteht eine äußerst paradoxe Situation. Um vor dem Kunstwerk erleben zu können, was er »wissen« wollte, musste der Ich-Erzähler exakt die Einstellung und Haltung vor dem Bild einnehmen, die seine verhassten idealistischen Klassenfeinde für einzig angemessen gehalten hatten. Dabei müsse man sich bei seinem »wiederholten andächtigen Schauen«, beim »Augenspaziergang [bereitwillig] von dem Bild selbst führen« lassen. Die Losung lautete: »Vertiefe dich!«, damit das Werk »dich ergreif[t]«. Denn erst dann kannst »du eine echte Aussage machen«.

»... existenzbezogene Aktualisierung« (BRÖTJE 2001, 75)

Eigentlich müsste der Ich-Erzähler – marxistisch-leninistisch gesehen – Kunst als »ideologische Form« und als reines Phänomen des »Überbaus« im Rahmen der »materialistisch-dialektischen Abbildtheorie« verstehen.

Dabei wäre Kunst Mittel rein historischer Erkenntnis und würde »die Selbsttäuschungen der jeweiligen Klassen widerspiegeln[.]«.

Nicht ausgeschlossen ist dabei allerdings die »Parteilichkeit des sozialistischen Künstlers [...] für die Interessen der Werktätigen«. (dazu: KLAUS/BUHR 1974, 696ff.)

Beim Kunstwerk musst »erfasst« werden, »was aus ihm spricht«. Und »merke«: »Es steckt mehr dahinter.« »Deute nichts in das Bild hinein! Deute das Bild aus«.

»Bei rechter Versenkung in ein Bild wirkt die Macht eines solchen Kunstwerks bis in die Feinheiten der sprachlichen Erfassung. Anders ausgedrückt: Du kannst ein Bild nur dann erfassen, wenn du dich in Ruhe und Sammlung von ihm erfassen lässt.«<sup>5</sup>

Nicht wie ein kommunistischer Widerstandskämpfer hätte der Ich-Erzähler dagestanden. Wie einen eifrigen Schulbub hätte ihn sein Erschaffer, Peter Weiss, aussehen lassen. Selber gab er Ayschmann zu wissen, »für kurze Zeit eine fortschrittliche Schule besucht« zu haben (WEISS 1976, 339). In seiner ästhetischen Erfahrung war er dann wohl den Anweisungen seiner Lehrbücher gefolgt. In ihnen finden sich bemerkenswerte Anleitungen, die augenscheinlich heute noch zu funktionieren scheinen. In der Zeit, in der Peter Weiss seinen Roman zu schreiben begonnen hatte, wurden diese bis dahin »unbefragten Denkfiguren« und Sprachformen gerade angegriffen. Als »weltanschauliche« Klischees (WARNKE) reichten sie gut und gerne zurück bis in die 30er Jahre und bis zum *Ursprung des Kunstwerks*. »Die gemeinsame Schulübung bereitet[e] vor auf den Übergang vom dinglichen Sehen in ein bildhaftes Sehen, das die Zweidimensionalität als Schaffensbedingung zugrunde legt, auch dort, wo für das Auge eine dritte Dimension erscheint.« Hatte nicht auch der Ich-Erzähler schon auf das geachtet, was hier »reines Sehen« und »Flächengliederung« hieß:

»Ziehe in Gedanken Hilfslinien zwischen den einzelnen Gruppen des Bildes, damit du erkennst, ob der Künstler Bewegung in das Bild bringt und den Blick des Betrachters lenkt.« Und: »Alle Kunst möchte Deutung geben: von den Mächten, die lauend uns umdrohen [...] und von dem Licht, das aus der Höhe kommt und alle Dinge dieser Welt bedeckt.«

Denn »bei der Verwirklichung von Kunst« deute »der Mensch sich selbst, seine Fragwürdigkeit, seinen Drang, mehr als Mensch zu werden«. (LÜTZELER 1975, 152f.)

Damals, vor der Entwicklung der *Rezeptionsästhetik* und bevor der *implizite Betrachter* gesehen und gedacht worden war – und wahrscheinlich in einem »reformpädagogischen« Eifer der 70er Jahre – hatte Wolfgang Kemp viele dieser Formeln als »handfeste Ideologisierung« aus dem deutschen Sprachunterricht und aus dem Jargon der

---

<sup>5</sup> Dieses und die folgenden Zitate aus kunstpädagogischer Literatur im Deutschunterricht 1963-70; zitiert nach KEMP 1973, 34-37/1975, 141-152.



Kunstgeschichte exkommunizieren wollen. Denn hier folge der »ahistorischen« »Aufforderung zur Kontemplation [...] der Befehl zum ausdauernden, genauen Sehen auf dem Fuße«. (KEMP 1975, 142)

Es sind die Grundeinstellungen, die sich hinter der Terminologie und dem eher autoritären Kommandoton der Appelle zum »Sehen lernen« verbergen, die hier verdächtig geworden sind. Die Phänomenologen kamen damals auch nicht besser weg. Als Referenzautor tauchte hier Heinrich Lützeler immer wieder auf. »Er fragte: Was heißt Erfassung in der Bildenden Kunst?« Das bejahende Pathos der »Hingabe« ist bei ihm beruhigter. Aber nichtsdestoweniger geht es forciert um ein »bildhaftes Sehen«. Und »Kunsterkenntnis« steht hierbei »gleichbedeutend mit ›Teilhabe\* an der Kunst«. »Kunstabstrachtung, Kunsterfassung, Kunsterkenntnis besagt hier [...], dass es nicht um subjektives Erleben, sondern um den genauen Bezug auf das Werk geht«. »...als legitime, zu einzigartigen Einsichten führende Einstellungen.« (LÜTZELER 1975, 512)

Der fiktive Erzähler, der ein so ausgezeichnete Bildbetrachter war, hatte sich nebenbei immer wieder in den düsteren Gemütszustand Géricaults einzufühlen versucht. Offenbar scheint er aber auch Lützelers »Forderung nach exakter Vertiefung in die optisch gefasste Gestalt künstlerischer Einzelphänomene« nachgekommen zu sein. Und er war wohl auch »zu der darauf aufbauenden Erkenntnis gelangt, dass erst die Summe dieser punktuell wahrgenommenen Phänomene eine ›Wesenserfassung‹ künstlerischer Formen im Sinne einer [...] ›Ganzheitsschau‹ ermöglicht.« (KROLL zu Lützeler 1987, 362)

Kemp bemerkte allerdings zu Lützeler und anderen polemisch, die Autoren würden mit ihrer am »Existentialismus orientierten Theorie« bloß noch »im Flachwasser eines abgestandenen Idealismus plänkeln«. (KEMP 1973, 35) Das würde bezogen auf das *Floß der Medusa* wohl bedeuten: Von einem Bild, das ein auf dem Wellenmeer treibendes Floß bietet, würden sich nur noch im Ahistorischen herumdümpelnde Bildbetrachter existentiell involviert und angesprochen fühlen? Der Protagonist im Roman von Peter Weiss war hier zu einem unfreiwilligen Kronzeugen geworden, dass dies wahrscheinlich nicht so war und ist.

In einem hatte Wolfgang Kemp damals aber tatsächlich schon Recht: Es sollte noch ein weiter Weg sein bis es wirklich gelungen war, »den selbständigen Sinn der Form zu erkennen«. (LÜTZELER 1967, 272) Dass »der Sinn des Werkes alleine Kraft der Form« erscheint und »die Form als solche zu sprechen« beginnt, war hier noch zu »klassisch« gedacht. Und dass ein Bild dabei die »Weisen des Da-

\*Zum Teilhabe-Begriff in der Hermeneutik, Gadamer: »...eine so in die Präsenz gehobene, in die Verfügbarkeit und kommunikative Teilhabe gestellte Welt« (GADAMER 1977, 54)

seins« erfahrbar mache und »zum Wesenhaften« vordringe (EBD., 240f.), war zwar existentiell ausgelegt, aber noch nicht phänomenologisch genug gesehen. Form und Form-Phänomen sind nicht dasselbe.

Die Schulbuch-Formeln wären aber dennoch keineswegs nur kalter Kaffee aus dem völkisch-deutschen Methodenmittelalter. Sie laden ein und schwingen eben auch in den Anstrengungen der Romanfigur immer mit. Sie lauteten etwa:

»Der Künstler will ein Stück Welt nicht nur darstellen, sondern auch deuten, will nicht nur Dinge vor uns aufbauen, sondern durch die Dinge zu uns sprechen, uns *hinter* den Dingen ihren Sinn schauen lassen. (EBEL, zitiert nach KEMP 1973, 36, Herv. js)

An diesem Schulbuch-Zitat ist eigentlich nur das Wort »hinter« wirklich falsch. Statt »hinter« müsste es eigentlich »in« heißen. Der »Sinn« liegt nicht hinter den Dingen, sondern das Bild lässt seinen »Erfahrungsgehalt« schauen und erschließt ihn, indem es in die Phänomenalität der Phänomene hineinschauen lässt.

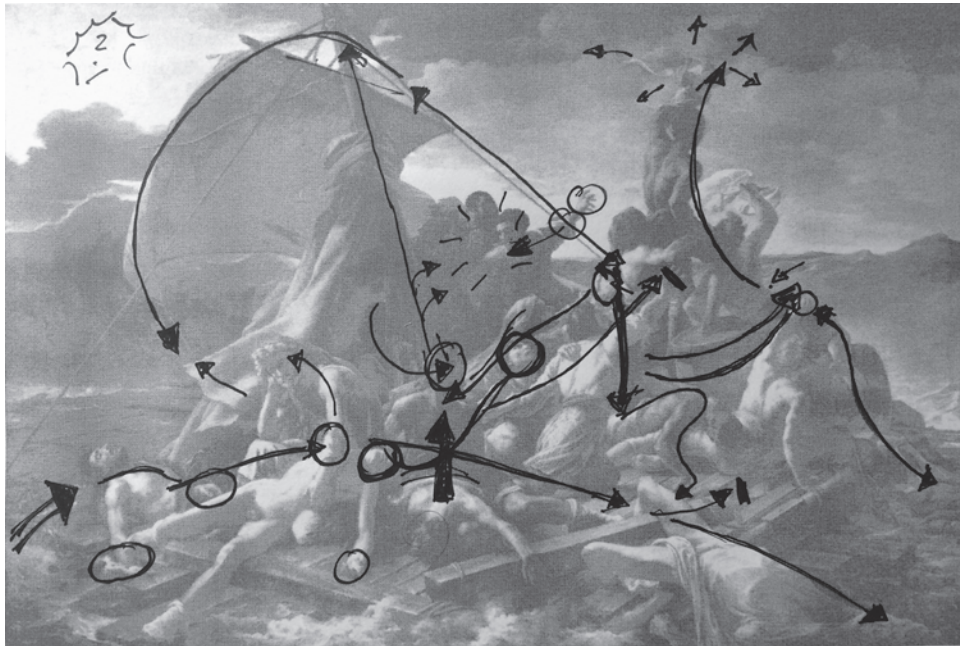
Man kann sich auch an Gottfried Boehms, weniger idealistisches, Werkverständnis erinnern. Auch er hatte Anfang der 80er Jahre von einer notwendigen »Sinnesschärfe« gesprochen und davon, dass »die jeweilige sinnliche Form zu erkunden [sei], in der sich das Gebilde ›gibt«. In der sinnlichen Form, so Boehm, stecke »das ›Gemeinte‹, sein sinnlich organisierter Sinn«. Die »Gegenwart von Kunst«, ihr »Erkenntnisanspruch« und die »Aktualität im Sinne der ›Wirkung‹ oder ›Präsenz‹ des sinnlichen Gehalts von Werken« – das alles sind heute im bildhermeneutischen Theoriespektrum vollkommen unstrittige Ausgangsbedingungen der Werkerfahrung. Auch »dass Kunstwerke unverbrauchbar sein können, sich im Umgang (und mitunter durch die Zeiten) stets neu ›aufladen.« (BOEHM 1982, 99ff.) ist Konsens. Nur was dabei herauskommt und erlebbar wird, erhitzt die Gemüter. Es sollte nicht mehr so pathetisch-»existentiell« und nicht mehr so ergriffen ausfallen, wie es hier angesprochen ist:

»... als künstlerische Setzung definiert [das *Floß der Medusa*, js], was der Sinn der menschlichen Existenz in ihrem Gesamtvollzug, im Sich-Herleiten aus der Vergangenheit und Sich-Verlieren in die Zukunft ist.« »Dies eben ist der Anspruch der Bilder an uns: Sie auszuhalten in ihrer schweigenden Wesentlichkeit, mit der sie uns in eine Wesentlichkeit unserer selbst einberufen.« (BRÖTJE 1990, 205, 30)

Zitate schaffen Distanz zum Formulierten, weil ein anderer für einen selber spricht. Sie sind wie hohe Trumpfkarten, die ausgespielt werden, wenn es sich gerade lohnt. Wenn das Betrachter-Ich – ich – die Phänomenbedeutungen aber tatsächlich zu aktivieren beginnt, was kommt dann dabei heraus und was wird dann also erfahrbar? ...

»Als Ersttat der Eigenentwicklung des Bildes« vom linken Bildrand her die Anzeichen von Grabstätte mit Tornistergewürm. Dann den dahliegenden Toten entlang bis zur Defiguration des Menschen in der Tuchleiche rechts. Der Schnitt und der Armverband als die Abtrennung vom Leichenfeld. »Was aber mich betrifft...:« Die Klappfigur als die Selbstaufrichtung gegen die »Nichtung« – ein »In-die-Welt-Gestellt-Werden«. Ist sie »ein verpflichtendes Vorbild auch für mich«? Geht es um »Ich-Aufrichtung«? »Einzig wenn *ich mich* löse, entdeckt mein Blick eigens dieses Aufrichtungspotential. »[A]n mich gerichtet, das heißt an den Menschen jeder Zukunft«. Dann ein Ankommen in der »aufgestellten Welt«. Nach der Aufrichtung: Der tote Jüngling wendet sich um in den lebenden. Ins Dasein zurückgefunden haben. Über den Mast zum entzogenen »Transzendenten«. Erlösung in Betracht ziehen. Das Segelschutzschild als Garantiewert.

Die folgenden als Zitate gekennzeichneten Formulierungen simulieren noch einmal den Sprachduktus der Existential-Hermeneutik  
M. BRÖTJES.



Schematischer Überblick über die »bildveranlassten« Blickwege, Sehoperationen und -ereignisse.

Dann aber: Das unsichere, suchende Gezerre aus Halten und Drängen, Aufstieg und doch Stürzen. Das vergebliche Klammern und das Ins-Leere-Greifen. »Nur wenn ich mich« löse und die Lage des Gezerres überwinde... Das Betrachter-Ich muss dem eine eigene Blickdynamik entgegenstellen. So bleibt dem Auge kein anderer Umweg als sich nach unten, auf den toten Körper hin, fallen zu lassen. Dabei »ent-

deckt das Ich nun plötzlich eine innerbildliche Entsprechung« im roten Schal, der geradewegs nach unten fällt. »So bringe ich mich selbst« in eine ruhige Horizontalabstimmung zum Bild und den Bildgrenzen. Erst hier komme ich in die Waagerechte und kann all die fliehenden Schrägkräfte austarieren.

Aber die Gestaltbildung des schwarzen Körpers ist zugleich eine zwielichtige Erscheinung – eine ruhende Grenzsetzung, aber auch ein Satyr oder Cerberus. An ihm entlang kann man auch zusehends wieder in die Unterwelt und die »Existenzzurücknahme« abgleiten. Es ist mir aufgegeben, einen anderen Weg zu finden. Es assistieren die Bogenformen der Fassreifen als Schwunggeber. Meine Anschlussfindung an die sicher noch nach oben greifende Hand.

Am rechten Bildrand dann der nun leere Uniformrock in Formalabstimmung zur Tuchleiche unten im Wasser. Diese Kleider sind nicht nur ausgezogen und abgelegt – die erste winkende Figur ist aus ihnen hinausgefahren, ist dem Tod entkommen. Von ihr mein Blickaufstieg zur vibrierenden Krönungsfigur und ganz hinauf zum wehenden Tuch. In dieser Bildsituation verbindet sich der Stoff mit dem Farbhimmel, was anschaulich ein Zurücksinken, ein Einsinken und ein »Ausatmen« in den Ursprung des Bildes zeigt.

Was vergegenwärtigt sich damit *für mich*? Welche »Zusicherung« oder »Verheißung« spricht sich in der »Hinaushebung aus irdischer Gebundenheit« aus?

Und was hat es demgegenüber mit den »fürchterlichen Ambiguitäten der Erscheinungen« auf sich? Den totenkopfigleichen »Emporwellungen« aus den Knieprägungen? Den monströsen, untergründigen Erscheinungsqualitäten und Gestaltkonstitutionen? Dieser unheimlichen Animalisierung der Phänomenwelt? Den unheimlichen Eigenexistenzen im Bildgrund? Der Anwesenheit des Anderen?

unten: Detailab-  
bildung des to-  
ten Schwarzen  
ohne Kopf;  
Th. GÉRICAULT:  
*Étude pour le  
groupe principal  
du Radeau  
de la Méduse.*  
1818-1819,  
80,4 x 63,7 cm<sup>6</sup>



**\*Existenz\*** Dieses Geschichte ist, wie schon bemerkt, in gewisser Weise eine Bauchredneri gewesen – eine existentialistische Wiederaufführung von Géricaults großartigem Werk. Der Bauchredner manipuliert seine Stimme in der Art, dass sie von einer fremden Stimme oder aus einer anderen Richtung zu kommen scheint. Damit wurde eine eigenlogische Phänomenalität des *Floß der Medusa* aussprechbar, die sonst vielleicht nicht sagbar gewesen wäre (zur Ironie des Bauchredners ausführlich STÖHR 2016).

<sup>6</sup> Abbildung so im Katalog. (CHENIQUE 2012, 108). Bezeichnender Weise wurde genau dieser Bildausschnitt, der den selbständigen Körper vom Kopf abgetrennt zeigt, vom Herausgeber gewählt. Leider ohne Angabe von Gründen.

## Ein kurzer Nachgang zum Thema »intervisuelle Relationen«

Es ist oft davon gesprochen worden, dass der berühmte David-Schüler Antoine-Jean Gros das größte und »angebetete« künstlerische Vorbild für den zwanzig Jahre jüngeren Géricault gewesen sei. Während seiner Ausbildung zum Maler in Paris habe dieser sogar dafür bezahlt, die Arbeiten seines »Leitsterns« abzeichnen zu dürfen. In der Folge sprach die Kunstgeschichte von »Referenzen«, »Aneignungen«, »Bezugnahmen« oder »Anlehnungen«, um den »Einfluss« der Bilder von Gros auf Géricault zu bestimmen. (EITNER 1972, 45ff./SCHRÖDER-PLOCK 2011, 131ff.)

Auffällig war etwa der tote Schwarze, der in Gros' *Schlacht bei den Pyramiden* die Bildmitte bestimmt. Im *Floß der Medusa* habe Géricault diese Figur augenscheinlich übernommen. (Vgl. hier Seite 76ff.)

Aus Sicht einer Bildphänomenologie bringen solche Feststellungen aber nichts. Es müssten stattdessen die konkreten produktionsästhetischen und rezeptionsästhetischen »intervisuellen Relationen« und Bezüge in den Blick genommen werden. (STIERLE 1985, 141ff./1996, 205ff.) Was wären die »Besonderheiten«, die diese Bildbezüge »ästhetisch charakterisieren«? Die »bloße Feststellung« reicht nicht aus. Erst die Auslegung setze die intertextuellen, intervisuellen, Beziehungen. Es wäre hier also zumindest nach den »phänomenologischen Relationen« zu suchen, die das *Floß der Medusa* zu den entnommenen und »hereingespielten« Figuren bei Gros aufbaut. (DERS., 1985, 145/1996, 207)

Im Falle des tot daliegenden schwarzen Körpers wäre also gerade die phänomenologisch-eigenlogische Umarbeitung der Figur das Interessante. Berücksichtigt werden müsste dabei, wie genau Gros diesen Dunkelhäutigen ursprünglich eingesetzt hatte. Dabei dürfte auffallen, dass dieser Teil einer Dreiergruppe war. Die Hautfarbe der geschlagenen Gegner verschiebt sich in ihr von der toten zur flehenden Figur. Aus Schwarz



A.-J. GROS; *Bonaparte in der Schlacht bei den Pyramiden*, 1810, 511 x 389 cm. Öl auf Leinwand.



wird Weiß. Aus nackt wird bekleidet. Man könnte auch sagen: Was die Gruppe zeigt ist, wie sich aus einem animalischen-toten Feind zivilisiertere Exemplare emporrecken und die umstehende europäische Siegerrasse anrufen. Kriegerische Kolonialisierung erscheint hier als gnädiger Akt der Ent-Animalisierung des primitiven Feindes. Insofern wäre also das Bedrohlich-Unmenschliche von Anfang an in diesem toten Leib schon vorgesehen gewesen. Und Géricault hätte diese bestialische Verfasstheit nur noch ins Diabolische gesteigert, indem er die Gestalt fleischiger und bulliger angelegt hat. Er verbirgt das Gesicht zusätzlich und lässt uns den Kopf tendenziell als von den Schultern getrennt sehen.



rechts:  
A.-J. GROS;  
*Bonaparte  
beim Besuch  
der Pestkran-  
ken von Jaffa,*  
1804, Detail



Aus phänomenologischer Sicht wäre hier noch wenigstens auf eine weitere starke »intervisuelle Relation« aufmerksam zu machen. Sie betrifft eine Zweiergruppe, die sich in dem Bild *Bonaparte beim Besuch der Pestkranken* am unteren rechten Bildrand befindet. Auffällig ist hier der Bezug dieser Figurenkonstellation zur Scharnier- und Klapp-Figur, wie sie Géricault schließlich entwickelt hatte. (Vgl. hier Seite 50ff.) Was im Vergleich erkennbar wird, ist folgendes: Géricault muss irgendwann das verborgene phänomenologische Potential gesehen haben, das in Gros' Figurenzusammenstellung steckt. Als er nach einer aussagekräftigen und bildlogischen Lösung für ein Hochklappen – zurück ins Leben – suchte, erkannte er die Ausdrucksbewegung und Erscheinungsqualifikation, die in der Anordnung der Zweiergruppe bei Gros schlummerte. Die sitzende Figur im Uniformrock, ohne eigenen Unterkörper mit dem Toten auf ihrem Schoß, ist geradezu prädestiniert dazu, bildsemantisch zur Klappfigur uminterpretiert zu werden. Der nach vornübergefallene Nackte erfährt in dem dann wieder uniformierten Soldaten eine Aufrichtung in die Vertikale. In der Parallelverschiebung zu Napoleon hinauf steigert sich diese Aufrechtstellung und Vertikalisierung ins Absolute. So ist schon in Gros' Figurenkonstellation eine Klapplogik latent angelegt.

Im Louvre hängen sich heute die beiden nahezu gleichgroßen Monumentalgemälde, schräg zueinander versetzt, gegenüber. Auffällig ist dabei, wie sehr sich die Werke von Géricault und Gros ganz offensichtlich widersprechen. Und doch gibt es gleichzeitig augenscheinlich weitere aufschlussreiche »intervisuelle Relationen«. Das als Propagandabild angelegte Werk des älteren Gros zeigt im Zentrum den

A.-J. GROS; *Bonaparte beim Besuch der Pestkranken von Jaffa*, 1804, 715 x 523 cm. Öl auf Leinwand. Louvre, Paris

darunter: Jesusdarstellung. *Heilung eines Besessenen*, ottonische Buchmalerei, Evangeliar Ottos III. BSB Clm 4453, um 1000



furchtlosen General Napoleon. Er steht hoch aufrecht in einem provisorischen Lazarethhof inmitten seiner an der Pest erkrankten und nun hoffnungslos dahinsiechenden Männer. Wie vor der Seuche und jeder Ansteckung gefeit, erscheint der künftige Kaiser Frankreichs religiös überhöht – in eine Herrscher- und Erlöserikonographie gesetzt. Vergleichbar auch der bekannten Jesus-Szene: *Heilung eines Besessenen*. Dieses Historienbild feiert noch oder wieder seine Heldenfigur.



Dagegen ist bezeichnend, dass Géricault stattdessen die in die Bild-ecke gerückte Zweiergruppe zu seiner eigenen Schlüsselkonstellation – der Klapp- oder Scharnierfigur – umgearbeitet hatte. *Das Floß der Medusa* besitzt keinen personalen Helden mehr. Es herrscht vordergründig ein Durcheinander. All das Tote, das Leidende, Resignierte und Halt-Suchende, all die schlaffen Glieder und die fahlen Hauttöne – all das, was bei Gros an die Peripherie verbannt worden war, schleppt sich im *Floß der Medusa* nun ins existentielle Zentrum.

Géricault hatte aus den infizierten Körpern, die Gros an den Rändern seines Heldenbildes hinterlassen hatte, eine Figurenpyramide geformt, die jetzt das ganze Bild beherrscht. Die Helden sind, wie wir sahen, allesamt tot und kannibalisiert. Durch sie geschieht keine Rettung mehr. Die Selbstaufrichtung des Menschen vollzieht sich



dagegen ausschließlich als ein selbständiger Sehakt – nicht durch einen dargestellten Helden, sondern anhand einer nur bildmöglichen Blickoperation, die der Betrachter ganz alleine realisieren muss.

Die ganze Geschichte über Bonapartes persönliche Anwesenheit im Lazarett war wohl aber auch eine schlaue lancierte Legende, die bei einem im Krankenlager arbeitenden Feldarzt ihren Anfang genommen hatte. Antoine-Jean Gros war es dann, der dieser wundersamen Erzählung nachträglich eine eindringliche Gestalt verliehen hat. Napoleon hatte am 19. Mai 1798 an Bord des Flaggschiffs *L'Orient* den Hafen von Toulon verlassen. Nach der kampflosen Besetzung Maltas war die Flotte dann in die ägyptische Hafenstadt Abukir eingelaufen. Später, nach der Eroberung ganz Ägyptens, belagerten die französischen Invasionstruppen ab dem 7. März 1799 schließlich Jaffa. Hier ist Gros' Bild zu verorten. Die Expeditionsarmee erkrankte in diesem Zeitraum an der Pest und die Soldaten starben in Scharen. Der Sieg war mehr als gefährdet. Erst der sagenhafte Auftritt Napoleons selbst versprach angeblich, das da-»liegende Kollektiv auf[zu]-richten und [zu] reanimieren«. (VOGEL 2018, 221)

Vorausblickend auf Anselm Kiefers *Varus*-Bild und den dort verzeichneten Namen »Heinrich von Kleist« ist hier noch etwas Anderes kurz zu erwähnen.

Der Dichter Kleist hatte in seiner Tragödie *Robert Guiskard* diesen »kritischen Moment aus dem Orientfeldzug Bonapartes« in seinem Schauspiel noch einmal entmythologisierend reinszeniert. (EBD., 212f.) In seinem Stück belagern die Normannen Byzanz. Und auch in ihrem Feldlager wütet nun die Pest. Juliane Vogel analysiert Kleists Stück so, dass es sich direkt auf Gros' Napoleon-Bild bezieht. Allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: »als dramatische[r] Gegenentwurf zu den propagandistischen Zielen« des Gemäldes nämlich. Kleist setze »dem spektakulären Bildauftritt des ›großen Mannes‹ [Bonaparte, js] einen gescheiterten Theaterauftritt« seines normannischen Feldherrn Guiskard entgegen. Dieser lasse »die Immunitäts- und Heilungsversprechen, die das Gemälde von Antoine-Jean Gros formuliert, unerfüllt«. (EBD., 219) Bei Kleist ist der Herzog Guiskard der fiktive Stellvertreter für Napoleon. Dieser hatte gerade die preußische Armee besiegt und daraufhin am 27. Oktober 1806 Berlin besetzt. Guiskard ist in der Handlung der Tragödie nun selbst bereits an der Pest erkrankt und schwächelt erkennbar. Mit dieser Gegendarstellung versuchte der Preuße Kleist, die französische Bildrhetorik als »Wunschbild«, als bloßes »Blendwerk« zu »entlarven«. (EBD., 220)

In Anselm Kiefers Malerei wird nun Kleists *Hermannsschlacht* verhandelt werden. Hinter dem römischen Feldherrn »Varus« verbirgt

(Vgl. hier S. 246f. und 251f.)

(H. von KLEIST;  
*Robert Guiskard*.  
*Herzog der*  
*Normänner*. Ein  
Fragment, 1808a)

»Die giftgeätzten  
Knochen brechen  
ihm, [dem Herzog,  
js]  
Und wieder  
nieder sinkt er in  
sein Grab.  
Ja, in des Sinns  
entsetzlicher Ver-  
wirrung...«  
(KLEIST 1808a, 68)



sich einmal mehr der Eroberer Preußens. In diesem Stück vernichtet der Verteidiger Germaniens, *Hermann der Cherusker*, die Invasoren. Kleists Drama ist äußerst brutal. Aufrechte Helden sucht man hier genauso vergeblich wie im *Floß der Medusa*. Und in Kiefers Bild kommt überhaupt niemand mehr in die Vertikale. Das Gemälde wird stattdessen von horizontalen Schriftzügen durchzogen und beherrscht. Die Figuren fehlen ganz... so wie auch in Frank Stellas Version vom *Floß der Medusa*...

Und nicht ganz umsonst sprach Eduard Beaucamp von Kiefers Malerei als einem »Bild-theater«. (BEAUCAMP 1991, 74) Vgl. hier das Kiefer-Kapitel.



## Wiederaneignung Frank Stellas *Raft of the Medusa, Part I.*



Abb. vorhergehende Seite: Frank STELLA; *Floß der Medusa, Part I*, 1990, 424 x 414 x 404 cm. Aluminium, Stahl, »stainless Steel«, Metallschrott-Fundstücke, Modern Art Museum of Fort Worth 2016; oben: Detailsicht unterer Teil. Darunter zum Vergleich: Th. GÉRICAULT; *Das Floß der Medusa*, Detail unterer Teil.

In den achtziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhundert hat kein anderer Künstler so radikal wie der Amerikaner Frank Stella nach den verbliebenen oder nach den neuen Möglichkeiten von Bilderzählung und Bildbedeutung gefragt. Im Rahmen seiner Suche nach Antworten, die er als Werk in die Welt setzte, war er auch auf Géricaults *Floß der Medusa* gestoßen. Er schuf aber nicht nur eine Hommage an das riesige Ölbild, sondern auf eine sehr eigentümliche und noch zu erforschende Weise wiederholte er es auch. Er stellte ein monströses Etwas her. In den Ausmaßen und so wie es zu allen Seiten hin auskragt, ist es nahezu würfelförmig. Obwohl man es nun als Skulptur oder Plastik bezeichnen möchte, für ihren Erschaffer bleibt die Arbeit eng bezogen auf die Malerei. Die Referenz dieses Bild-Körpers ist nicht mehr das apokalyptische historische Ereignis, wie noch bei Géricault, der aufgebrauchter Zeitgenosse der Katastrophe gewesen war. Die Referenz ist hier nun das Bild vom *Floß der Medusa* selbst, das schon der Ich-

Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* im Louvre vor sich gesehen hatte. Das mysteriöse riesige Schrottgebilde ist also ein »Bild« von einem Bild – Appropriation Art, eine gestalterische Rekapitulation dessen, was auf Géricaults Werk zu sehen und zu erleben gewesen war.

Auf den ersten Blick könnte man bestenfalls den Eindruck gewinnen, vor einem monumentalen, vertikal aufgestellten Gitter aus angerosteten Stahlträgern zu stehen. Vor diesem Hintergrund, wie vor einem entblößten Keilrahmen, dem die Leinwand abhanden gekommen ist, drängen Schrott- und Wrackteile aus Aluminiumfetzen nach vorn in den Betrachterraum. Das Ganze sieht so aus, als hätte ein trödeliger Tüftler die zerborstenen Teile einer Flugzeugexplosion mühevoll zusammengesammelt und liebevoll aber völlig wirr – wenn auch mit einem gewissen ästhetischen Gespür – wieder zusammengeschweißt. Drähte und Leitungen, Netze und Stahlkabel, gebogenes, geschmolzenes, gegossenes und wieder geronnenes Aluminium, metallene Gewebe und Häute, verbogene und verdrehte Fragmente und verklumpte und zerpfückte Formen springen von hinten nach vorne in den Raum. Dabei wirkt alles wie erkaltet und plötzlich zur Erstarrung gekommen. Oberflächen wie halb verwest und halb verwuchert. Außenhüllen, Zwischen- und Innenräume sind aus allen möglichen Winkeln zu betrachten. Vorhersehungslos vergossenes flüssiges Aluminium, ein Gießen ohne Form und Vorbild, so wie man zu Sylvester heißes Blei in ein Wasserglas schüttet, um aus den »Figuren« die Zukunft zu lesen. Darin verkeilt und eingegossen Drähte, Rohre wie Adern, Edelstahlteile, kantig oder gebogen, flächig und spitz: »Scrap design may seem idiosyncratic [nur auf sich selbst bezogen] and resistant to interpretation«. (WALLACE 2000, 197) Alles bleibt in einer Grauzone der Bedeutung.

Am schlimmsten wirkt dabei die grauenhafte Kombination der Materialien. Wenn eines ganz sicher geschmacklos ist – und es ging ja auch auf dem *Floß der Medusa* vor langer Zeit um Kannibalismus – wenn also eines geschmacklos wirkt, dann ist es das In- und Nebeneinander von Edelstahl, Aluminium oder Zink. Man kann die Materialien nicht miteinander verbinden und sie vertragen sich gar nicht. Die Inkompatibilität des



oben: F. STELLA:  
Detail links unten,  
Drahtgewirr; da-  
runter: GÉRICAULT:  
*Das Floß der Me-  
dusa*, Detail links  
unten: »Riemen-  
schlangen«.  
Unten: F. STELLA,  
Detail linke Seite.



Materials ist eine Zumutung und die Stoffe »beißen« sich sogar. Das Hässliche entsteht, wenn man Aluminium und Edelstahl zusammensehen muss. Der Antagonismus schmerzt wirklich und löst sich nicht auf. Die unangenehme Kombination ist bei aller scheinbaren Beliebigkeit nicht außer Acht zu lassen. Die gewaltigen Spannungen, die bei Stellas *Floß der Medusa* im Antagonismus der Materialitäten wirken. Das Gezernte und Verdrehte, das Geschnittene und das Verwesende – Géricault hatte all dies in die Körper seiner Figurengruppen einfließen lassen. Bei Stella arbeitet nun alles aus sich selbst heraus. Die Wellen und Oberflächen des ausgegossenen und geronnenen Aluminiums, die verrostete Stahlkonstruktion, die alles trägt, darauf die sich windenden Drahtknäule und die Edelstahlreste – wer weiß, was es soll. Man mag zunächst wenig von all dem ahnen: Doch man steht vor einer Arbeit, die zweifellos als ein vorläufiger Höhepunkt der eingehenden und grundsätzlichen Reflexion über Bildlichkeit anzusehen ist. Wieviel ›Géricault‹ in den Wrackteilen Stellas steckt, wird vielleicht am Ende dieser spekulativen Phänomenologie erahnbar, wenn die nun folgende Analyse letztlich abgeschlossen sein wird. Es geht nun um die Betrachtung von Frank Stellas *Moby Dick*-Serie vor dem Hintergrund von Herman Melvilles epochalem Roman.

### »Auf der Schwelle des Untergangs der Malerei«

Angefangen hatte damals alles extrem minimalistisch mit den berühmten *Black Paintings*. 1958, als Zweiundzwanzigjähriger, hatte der junge Frank Stella damit begonnen, alles



Frank Stella in seinem Atelier vor einem *Black Painting* rauchend, 1958

aus der Malerei auszuschließen, was nicht zwingend notwendig war. Was brauchte ein Bild, um ein Bild zu sein? Und was waren unnötige »Zugaben«? Stella begann damit, alles für die Malerei Unwesentliche unter den schweren, schwarzen Teerbalken seiner *Black Paintings* zu begraben. Diese Bilder legten alles ab, was abzulegen war, bis kurz

vor den Moment, der sie implodieren, in sich zusammenfallen lassen würde – bis zu dem Moment, der sie zum reinen Ornament, zur Dekoration, zum Objekt, zum bloßen Anstrich werden lassen würde. Was ohne Probleme und zu Recht ausgeschlossen, negiert und »gesperrt« werden konnte, waren der Bildraum, jeder Illusionismus, alle Narration und Komposition, die Immaterialität und Tiefe des Bildes und alle

Figürlichkeit. Was irreduzibel noch blieb, waren die begrenzte Oberfläche, ihre Flachheit, die sich zeigende Leinwand als materieller Träger der Farbe und die repetitive Ausführung der schwarzen Steifen, die nichts anderes zeigten als die zurückgelegte Strecke der Pinselführung. Keine Ordnung der Teile zum Ganzen, sondern nur noch »geometrische Addition« und serielle Expansion von Mustern. Die Arbeiten wurden zur *Nonrelational Art*.

So blieben die Bilder erst einmal mit sich selbst identisch. Sie zeigten nichts mehr außer sich selbst und nichts, was sie nicht tatsächlich selber waren: Sie blieben einfach stumm und präsent. Für Stella war dies nun aber nicht »das Ende der Malerei«, kein Nullpunkt, sondern schon »Malerei nach dem Ende der Malerei« – ein neuer Ausgangspunkt. (MEINHARDT 1988, 49ff./1997, 152ff.)

Was mit der Zeit folgte, waren die allmählichen Übergänge zu Serien und Schaffensphasen eines nunmehr »auf Entrationalisierung der Form abzielenden Kunstwollens«. (IMDAHL 1987, 226f.) Die Bilder wurden fortan reliefartiger, »postmoderner«, gerieten immer weiter aus der Form. Ein zunehmend immer exzesshafteres Irrational-Werden des Bildes stellte sich ein. Auf diese Weise aber hatte Stellas Malerei heimlich begonnen, den Raum und die Figuration zurückzuerobern. Zum einen dehnten sich seine Werke nun immer weiter in den realen Betrachtarraum aus. Zum anderen entstanden mit der Zeit wieder farbige Formen, ein immer weiter ausgreifendes Durcheinander von bunten Figurationen, die von der Wand wegdrängten.

»Was bleibt übrig? Eine Malerei ohne Immaterialität, ohne Tiefe, ohne Bildraum: der bloße Anstrich und das dekorative Ornament, die Flachheit der Abdeckung mit Farbe und das geometrische Flächendesign«. (MEINHARDT 1988, 54)

»irregular and eccentric shaped canvas«.



links: Schrägansicht:  
F. STELLA: *Arpoador II*,  
1975, 200 x 320 x 26  
cm, Mischtechnik auf  
Aluminiumplatten.

Im Hintergrund:  
*Odysseus und seine Ge-  
fährten blenden Poly-  
phem*, Sperlonga.

Nachbildung in der  
Kunstsammlung der  
Ruhr-Universität Bo-  
chum.

Foto: W.J. Hannappel,  
2010

Nüchtern betrachtet hatte man – nach den monochromen Bildern der Moderne und nach den kalten Setzungen der *Minimal Art* – keine Chance, noch einmal Bilder zu malen, die eine Ikonografie oder einen »Inhalt« besessen hätten. Einen Weg zurück in die vorbehaltlose figürlich-narrative Malerei schien es nicht zu geben. Stellas Bildreliefs waren daher schon bald komplizierter konzipiert.

„Das Relief *Arpoador II* ist eine faktische, aus jeder gemalten Formillusion befreite Formgegebenheit, die hinter alle mitgebrachten, regulierenden Mechanismen der räumlichen Formverortung und hinter alle Mechanismen orthogonaler Orientierung zurückzugreifen sucht auf eine unmittelbare, ursprüngliche Wirklichkeit jenseits aller rationalen und konventionell vorgeprägten ästhetischen, mit Gewissheiten oder jedenfalls mit sicheren Erwartungen rechnenden Wirklichkeitserfahrung und Wirklichkeitsbeherrschung.« (IMDAHL 1979, 264f.)

... Eine Entwicklung von der »vollends durchschaubaren zu einer irrationalen Formkombinatorik«. (EBD.) Ein Schüler Imdahls hatte dies einmal vereinfacht so ausgedrückt: Ein Werk der *Nonrelational Art* »führt uns eine ›Welt‹ vor Augen, in der sich der Blick nicht einrichten kann«. Eine Welt, der man »nicht habhaft« wird. *Nonrelational Art* verbleibt »widerständig« in einer »eigenwertigen Fremdheit«. Und es bleibt stets bei einer »Nicht-Fixierbarkeit«, bei einer bloßen »Situation« vor dem Bild, ohne eine irgendwie strukturierbare Betrachtungszeit. »Unentgeltigkeit« werde »so zum Ereignis«. (HEPP 1982, 98, 207, 158f., 166)

Mit der Zeit entpuppte sich das Projekt Stellas dann zusehends als der vielleicht dekonstruktivistische, vielleicht widersinnige Versuch, das Unmögliche möglich zu machen und es zu wagen, den Bildern nach und nach ihr narratives und imaginäres Potential zurückzugeben – und zwar paradoxer Weise unter Anerkennung dieser Unmöglichkeit. Dazu aber bedurfte es vielerlei Umwege und Umleitungen und Verkomplizierungen. Was Frank Stella von der Malerei forderte, waren keine naiven, neuen gegenständlichen Bilder, wohl aber »Visionen« (STELLA/STÖHR 2010, 302ff.) »Visionen« sind nicht irgendwelche Schatten- oder Trugbilder an der Wand. »Visionen« bilden sich aus seherischen Fähigkeiten. Sie kommen als traumhafte Erscheinungen nur im Kopf der Betrachtenden zustande. Als solche leiten sie dann die ästhetische Erfahrung – und die Jagd nach Sinn.

Mit Frank Stellas *Moby Dick*-Serie entstand so schließlich ein monumentaler Zyklus aus Bildreliefs zu einem Buch der Weltliteratur. Und dieser Zyklus ist selber, so wie schon Herman Melvilles Roman auch, eine einzige Odyssee. Beginnen wir zu lesen.