

Ikonologie

(Informationen für Lehrende)

Joachim Penzel

Ikonologie – Die historische und geistesgeschichtliche Bedeutung der Kunstwerke

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky verstand Ikonografie und Ikonologie als Bestandteile derselben Analyseverfahren von Kunstwerken. Die Ikonografie ist dabei als eine Art Hilfswissenschaft zu verstehen, die einerseits der Feststellung der beobachtbaren Phänomene („vorikonografische Beschreibung“) und andererseits der Ermittlung der im Werk verankerten Bedeutung („ikonografische Analyse“) dient. In diesen ersten beiden Schritten kann aber nur der reine Dokumentensinn eines Kunstwerkes verstanden werden, nicht aber die Bedeutung, die es in einer bestimmten Zeit besessen hat. Um diesen weiteren Schritt bemüht sich die „ikonologische Interpretation“. Sie erforscht die historischen Ursachen der Entstehung von Kunstwerken und fragt nach deren ursprünglichem Sinn. Sie deutet die Werke als Dokumente der Persönlichkeit eines Künstlers, als Symptom kultureller Entwicklungen oder als Ausdruck spezieller religiöser Einstellungen. Das heißt, die Kunstwerke werden nicht für sich betrachtet, als in sich geschlossenen Informationsträger, sondern als Symbolkomplexe in einem größeren historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang. Dieses höhere Abstraktionsniveau drückt sich im Suffix „-logie“ aus, das von „logos“ abgeleitet ist und soviel wie „Denken“ oder „Vernunft“ bedeutet.

Um den „geistigen Gehalt“ oder den „symbolischen Wert“ von Kunstwerken zu ermitteln, müssen weitere historische Quellen herangezogen werden. Der Kunsthistoriker kommt nicht umhin, wie der Historiker in den Archiven nach Auftragsdokumenten des Werkes, nach Nachrichten über den Künstler, nach Informationen über politische Hintergründe sowie damalige Bräuche zu suchen oder sich in alten Büchern über das philosophische, theologische, mythologische, manchmal auch das astronomische oder medizinische Wissen einer bestimmten Epoche zu informieren. Erst ausgehend von diesem oft umfangreichen Quellenmaterial ist eine „geschichtliche Deutung“ von Kunstwerken möglich, die aber – so Panofsky – nicht allein auf das Verständnis eines Werkes in dessen Entstehungszeit beschränkt bleiben sollte, sondern auch der Ermittlung der „kultur- und geistesgeschichtlichen Bedeutung“ eines Werkes aus heutiger Sicht dienen kann.

Bsp. 1) Ein bürgerliches Hochzeitsdokument des 15. Jahrhunderts

Jan van Eycks Gemälde „Die Arnolfini-Hochzeit“ (Arbeitsblatt 1) ist für aktuelle Betrachter eine irritierende Darstellung, denn sie führt uns eine Eheschließung außerhalb der heute zuständigen Institutionen von Kirche und Standesamt vor Augen. Ein derartiges Bild kann nur auf der Grundlage der Kenntnis spätmittelalterlicher Trauungsrituale verstanden werden. Zu-

gleich ist die „Arnolfini-Hochzeit“ die prominenteste Bildquelle für die historisch geänderten Formen der Eheschließung und als solche ein eindrucksvolles Dokument für die burgundische Alltagskultur im 15. Jahrhundert.

Bei dem Bräutigam handelt es sich um Michele Arnolfini, einen erfolgreichen Bankier aus der italienischen Stadt Lucca, der die Geschäftsniederlassung seiner Familie in Brügge leitete, jener blühenden Finanz- und Handelsmetropole im Herzen des damals mächtigen europäischen Herzogtums Burgund. Arnolfini gehörte also zu den einflussreichen Bürgern dieser Stadt, in der er im Jahr 1534 wahrscheinlich eine junge Frau niederer Herkunft ehelichte. Es handelte sich also um eine nicht standesgemäße Hochzeit, die im Gegensatz zu den standesgemäßen Eheschließungen nicht in einem repräsentativen öffentlichen Rahmen, sondern ganz im Privaten abgehalten wurde.

Braut und Bräutigam stehen in der damals neuesten und exklusivsten Mode gekleidet im Wohnraum ihres Hauses in Brügge – sie in einem stoffreichen Obergewand mit Hermelin besetzten Ärmeln und langer Schleppe; er in kostbarem, mit Nerz gefüttertem Samtumhang. Die beiden Brautleute reichen sich die Hände zum Eheversprechen und Arnolfini hebt die rechte Hand, um das Sakrament der Ehe zu spenden. Dieses Ehe-Zeremoniell beruhte auf biblisch überlieferten Ritualen (Text Arbeitsbogen 1) und machte die Anwesenheit von Zeugen erforderlich, die van Eyck im Spiegel an der Rückwand des Raumes darstellte. Aufgrund der ungewöhnlichen, zentral im Bild, nämlich unmittelbar über dem Spiegel platzierte Signatur wird das Gemälde heute als gemalte Hochzeitsurkunde, mithin als ein visuelles Rechtsdokument für die im Privaten abgehaltene Trauung gedeutet. Zugleich stellte die kostbare Spiegelrahmung mit den Passionsszenen die im Konvexspiegel verzerrte Alltagshandlung in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang. Der Rahmen dient wörtlich der symbolisch-christlichen Einfassung der Wirklichkeit.

Van Eyck hat außerdem eine ganze Reihe Gegenstände im Bild untergebracht, die in einer damals geläufigen Symbolsprache die Hochzeit mit religiösem Sinn ausstatteten. Darunter das Hündchen zu Füßen der Frau, kleine Holzfiguren zur Verzierung der Möbel, ein Kronleuchter mit einsam brennender Kerze, der Rosengranz an der Wand und drei Früchte am Fenster. Derartige Symbole können, genauso wie der Ablauf des Hochzeitsrituals, heute nur durch historische Quellen erschlossen werden. Bildanalyse und Textstudium müssen also eine Einheit bilden, um den historischen Sinn des Werkes zu verstehen.

Bsp. 2) Monument eines neuen Menschenbildes

Die Darstellung des Hirtenknaben David, der den Goliath überwindet, hat eine bis ins Mittelalter zurückreichende Tradition. Im kirchlichen Kontext repräsentierte der jugendliche Sieger den Triumph der Klugheit über die physische Stärke, zeugte vom Erfolg des Glaubens über den Unglauben. Innerhalb der alttestamentlichen Geschichte bildete die Opferbereitschaft Davids für das Volk Israel eine wichtige Grundlage für seine spätere Königsherrschaft und verlieh ihm das Charisma eines tugendhaften Herrschers.

In dieser ikonografischen Tradition stehend, war Michelangelo zwischen 1501 und 1504 entstandene Kolossalfigur ursprünglich für einen der mächtigen Vierungspfeiler, die die berühmte Kuppel des Florentiner Doms trugen, bestimmt (Arbeitsbogen 2). Der damals noch junge Künstler hatte diesen ersten großen öffentlichen Auftrag unter erheblichen Schwierig-

keiten realisiert, denn der gewaltige Steinblock von fünfeinhalb Metern Höhe war bereits von einem anderen Bildhauer bearbeitet und dabei verdorben worden. Michelangelo erwarb sich die uneingeschränkte Bewunderung seiner Zeitgenossen, weil er trotz dieser als unüberwindlich geltenden Probleme eine Statue von vollendeter Schönheit geschaffen hatte. Allein mit dem monumentalen Format war es ihm gelungen, an die heroische Größe antiker Skulpturen anzuschließen, ja er hatte diese sogar – wie der berühmte Biograf der Renaissance-künstler Giorgio Vasari berichtete – an Eleganz und Schönheit übertroffen. Die harmonischen Körperproportionen der Figur, die ideale jugendliche Nacktheit und die im Standmotiv des Kontrapostes gründende Ausgewogenheit von Anspannung und Entspannung ließen die Davidfigur als Höhepunkt und schließlich als Inbegriff einer neuen, nachantiken Kunstblüte erscheinen.

Die männliche Nacktheit widersprach allerdings dem ursprünglich geplanten sakralen Aufstellungsort. Deshalb bestimmte eine Kommission, zu der Politiker und berühmte Künstler wie Leonardo da Vinci gehörten, den Marktplatz von Florenz, die Piazza della Signoria, zum neuen Präsentationsrahmen. Mit diesem Platzwechsel erfolgte ein entscheidender Bedeutungswandel der Skulptur, denn der kirchliche Tugendheld konnte auf dem öffentlichen Forum der Stadt nun als politisches Symbol gedeutet werden, nämlich als machtvolleres Zeichen für die Stärke der Kommune, die in der Opferbereitschaft und Klugheit des Einzelnen gründet. Mit der Statue wollte Florenz vor allem seine aggressive Überlegenheit gegenüber Siena, der Hauptkonkurrenz im Kampf um die Vorherrschaft in Mittelitalien demonstrieren. Aus kulturgeschichtlicher Sicht verkörpert Michelangelos David ein neues, heroisches Menschenbild, das gleichermaßen vom Schönheitsideal wie vom politischen Ideal der Renaissance zeugt.

Bsp. 3) Politisches Kunstwerk und Spektakel des Grauens

Théodore Géricaults berühmtes Gemälde „Das Floß der Medusa“ (Arbeitsbogen 3) markiert einen einschneidenden Wendepunkt in der Geschichte der Historienmalerei. Während Gemälde mit Geschichtsthemen bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts entweder auf antiken Mythologien gründeten oder historische Ereignisse, wie beispielsweise die siegreichen Schlachten eines Herrschers, darstellten, um in repräsentativen Formaten der fürstlichen oder staatlichen Macht zu huldigen, wählte Géricault erstmals ein zeitgeschichtliches Thema. Nach damaligen Maßstäben kann man den Untergang der französischen Fregatte „Medusa“ und die darauf folgende menschliche Katastrophe durchaus als das Medienereignis des Jahres 1816 bezeichnen. Die französische Presse hatte nicht nur über die qualvolle Rettung der wenigen Überlebenden ausführlich berichtet, sondern dabei auch das Versagen des Marineministeriums bei der Reiseplanung des Staatsschiffes und die Fehler des Kapitäns bei der Bergung der Passagiere aufgedeckt (Arbeitsbogen 3). Der Untergang der „Medusa“ war binnen kurzem zum Auslöser einer gravierenden Staatskrise der bourbonischen Regierung geworden und hatte erneut Zweifel an der Zukunftsfähigkeit des royalistischen Staatssystems geweckt.

Dieses brisante politische Thema griff Géricault 1819 in seinem Gemälde auf und führte damit – wie Peter Weiss in seinem Schlüsselroman „Die Ästhetik des Widerstands“ betonte – „einen gefährlichen Angriff [...] auf die etablierte Gesellschaft.“ Der im Bild dargestellte Höhepunkt der menschlichen Katastrophe der Schiffbrüchigen musste in der großen Jahres-

ausstellung der Pariser Maler, dem Salon, als eine politische Anklage der Regierung verstanden werden. Damit steht Géricaults „Floß der Medusa“ neben Goyas Gemälde „Die Erschießung der Aufständischen“ am Anfang einer ästhetischen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, bei der Künstler prekäre Themen und Ereignisse aufgreifen, um mit ihren Mitteln eine Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse zu leisten.

Géricaults Gemälde ist aber nicht nur Zeugnis für die beginnende Politisierung der Kunst, sondern verweist auch auf die Einbindung der künstlerischen Gestaltung in die ab 1800 sich langsam durchsetzende Spektakularisierung der Kunst, die mit sogenannten „Bezahlausstellungen“ vorangetrieben wurde (Informationstext Arbeitsbogen 3). Die Sensationsgier des Publikums wurde vor allem von Géricaults hochgradig realistischer Malweise adressiert, mit der die physischen Leiden der Schiffsbrüchigen bei ihrem verzweifelten Versuch, sprichwörtlich das nackte Leben zu retten, bis ins Detail der körperlichen Darstellung geschildert worden waren. Mit dieser kommerziellen Einzelausstellung erscheint das gleichermaßen reportagenhafte wie dramatische Bild als Vorläufer heutiger Katastrophenfilme wie „Titanic“ oder „The day after tomorrow“.

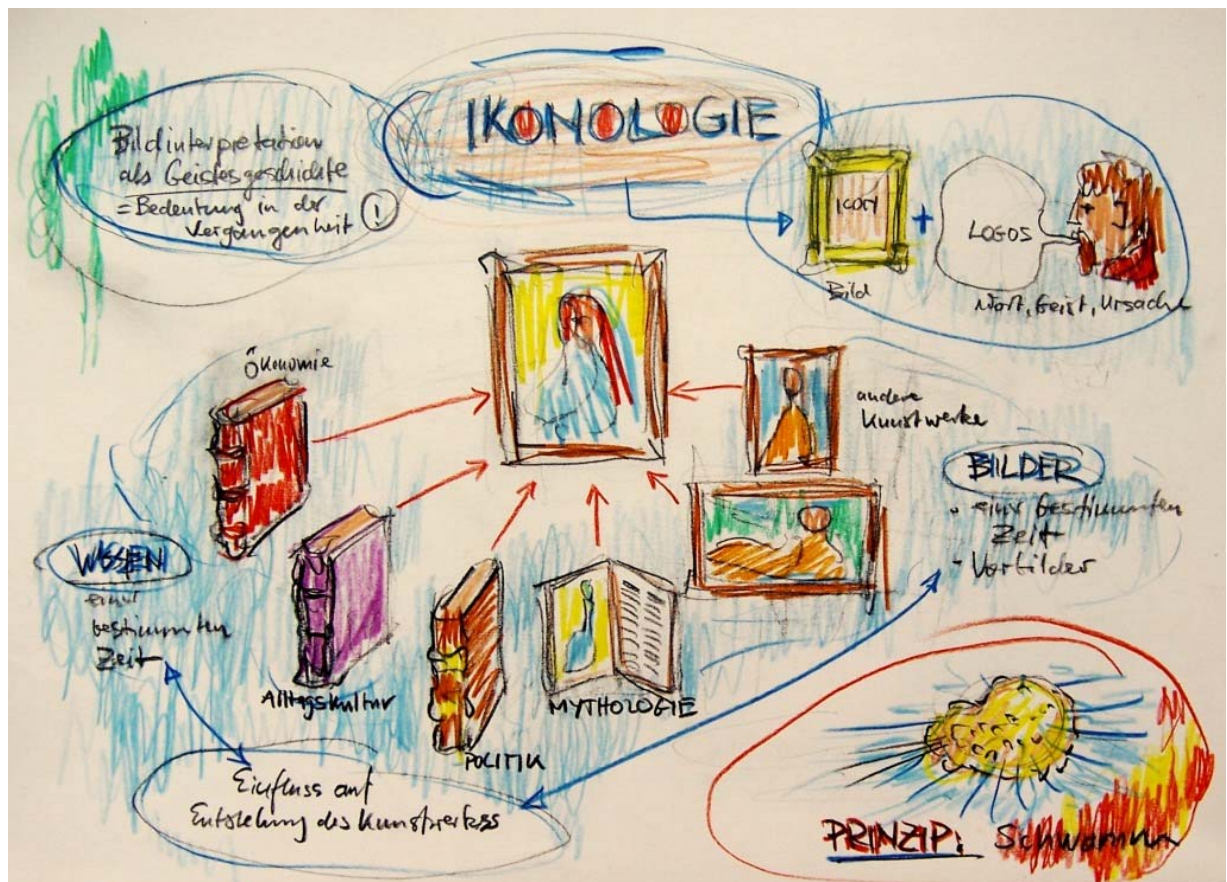
Literatur

- BADSTÜBNER, ERNST U. A. (Hrsg.): *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1991
- EBERLEIN, JOHANN KONRAD: *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, In: BELTING, HANS U. A. (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, S. 164-185
- *Die Bibel. Tausend Jahre christlicher Kunst in den Werken alter Meister*, Köln 1998
- HAAGEN, ROSE-MARIE UND RAINER: *Dramatischer Kampf ums Überleben. Théodore Géricaults Floß der Medusa*, in: DIES.: *Meisterwerke im Detail*, Bd. 1, Köln 2002, S. 374-379
- HAGEN, ROSE-MARIE UND RAINER: *Jan van Eyck: Die Arnolfini-Hochzeit. Ein Italiener in Brügge*, in: DIES.: *Meisterwerke im Detail*, Bd. 2, Köln 2002, S. 40-45
- DRECHSLER, MAXIMILIANE: *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1805*, Berlin 1999
- HELD, JUTTA UND SCHNEIDER, NORBERT: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln. 1993, S. 356-359
- KEMP, WOLFGANG: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983
- PANOFSKY, ERWIN: *Ikonographie und Ikonologie*, In: BRASSAT, WOLFGANG UND KOHLE, HUBERTUS (Hrsg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 62-76
- VASARI, GIORGIO: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567*, bearbeitet von Schorn, Ludwig und Förster, Ernst, Stuttgart 1843
- Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt 1998

Ikonologie – Informationstext für Schüler

Diese Methode fragt nach dem historischen Sinn von Bildern, also nach der Bedeutung in ihrer Entstehungszeit. Dazu ist es erforderlich, sich mit bestimmten Aspekten des Weltwissens früherer Zeiten (oder der Gegenwart bei aktuellen Bildern) zu beschäftigen. Bilder werden hierbei als unmittelbare Wirkung von verbreitetem Wissen gedeutet. Außerdem ist es wichtig, politische Ereignisse und Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens aus der Entstehungszeit eines Kunstwerkes zu kennen, um es angemessen zu interpretieren. Das macht es meist notwendig, historische Quellen der Geistes- und Sozialgeschichte der betreffenden Zeiten zu lesen. Entsprechend vereint der Begriff *Ikonologie* auch Icon (lat. = Bild) und Logos (gr. = Wort). Ein Bild wird hierbei als eine Art Schwamm betrachtet, der verbalisierte Wissensfragmente einer Zeit aufgesogen hat.

Die Ikonologie stellt folgende Fragen an ein Werk: Welche Aufgabe und welche Bedeutung hatte es in seiner Entstehungszeit? Welches Wissen hatte auf seine Entstehung Einfluss? Gibt es eine inhaltliche Beziehung zu politischen oder alltagskulturellen Ereignissen seiner Entstehungszeit?



Wie rechts unten in dieser Grafik dargestellt, funktioniert die Ikonologie nach dem Schwamm-Prinzip: Ein Schwamm saugt sich voll, wenn man ihn ins Wasser hält. Übertragen auf ein Kunstwerk bedeutet das – Bilder sind vollgesogen mit dem Wissen und den Ereignissen ihrer Entstehungszeit. Dieses findet man heute, wie in der Bildmitte deutlich wird, in alten Büchern (sogenannten Quellenschriften), aber ebenso in Bildern der gleichen Zeit. Ein Ikonologe muss sich mit dem gesamten Text- und Bildwissen einer Epoche auseinandersetzen, um Kunstwerke zu verstehen.

Arbeitsbogen 1) Hochzeitsritual der Vergangenheit



Jan van Eyck: Die Arnolfini-Hochzeit, 1434; Öl auf Holztafel, 82 x 60 cm; London, The National Gallery

Arbeitsanregung

- Beschreibt Jan van Eycks Gemälde „Die Arnolfini-Hochzeit“ und vergleicht das dargestellte Trauungsritual mit heutigen Hochzeiten.
- Informiert Euch in dem folgenden Text über den besonderen Ablauf damaliger Hochzeiten und die Symbolsprache in Jan van Eycks Gemälde. Diskutiert anschließend, wie damalige Hochzeiten vonstatten gingen und mit welchen religiösen Vorstellungen sie verbunden waren. Erläutert die symbolische Bedeutung einzelner Bilddetails.
- Beschreibt die Detailaufnahme des Spiegels und analysiert das Verhältnis des szenisch gestalteten Bilderrahmens und des Spiegelbildes. Welche Weltvorstellung hat van Eyck hier ausgedrückt?



Jan van Eyck: Die Arnolfini-Hochzeit, 1434 (Detail)

Informationstext

Im 15. Jahrhundert fanden Hochzeiten nicht immer in Kirchen unter der Weihe eines Priesters statt, sondern konnten auch ganz legal im privaten Rahmen geschlossen werden. Dabei stiftete der Ehemann an Stelle des Priesters das Sakrament der Ehe. Bei der Trauung waren Zeugen notwendig, die Jan van Eyck in seinem Gemälde im Spiegel darstellte. Sie bezeugen nicht nur die Eheschließung, sondern auch die damals notwendigen Eheverträge, mit denen die finanziellen Verhältnisse der Getrauten geregelt werden. In diesem Zusammenhang ist auch die Signatur van Eycks sehr bedeutsam – er setzt sie mitten ins Bild (über dem Spiegel), nicht wie damals üblich auf den Rahmen oder den unteren Bildrand. Die Unterschrift erhält damit einen notariellen Charakter. Sie bezeugt die Hochzeit und macht das Gemälde zu einem Rechtsdokument.

Für das Verständnis damaliger Hochzeiten ist auch die Kenntnis der symbolischen Bedeutung verschiedener Bildgegenstände wichtig. Auf dem Kronleuchter brennt nur eine Kerze. Diese überreichte der Bräutigam im Mittelalter üblicherweise der Braut. Die Flamme stand symbolisch für den alles sehenden, allgegenwärtigen Christus, vor dem das Ehegelübde abgelegt wurde. Auf dem Bettgestühl findet sich eine Holzfigur. Dabei handelt es sich um die Heilige Margarete, die einen Drachen als Sinnbild des irdischen Übels und der Lüste bezwingt. Sie galt im Mittelalter als Schutzpatronin der Mütter. Das Hündchen zu Füßen der Brautleute galt als Symbol ehelicher Treue. Auch die ausgezogenen Schuhe hatten eine symbolische Bedeutung. Sie verwiesen auf eine Stelle im Alten Testament, in der aufgefordert wurde, bei heiligen Handlungen die Schuhe auszuziehen. Der Erdboden (hier die Diele) wurden dann als heiliges Land interpretiert.

Arbeitsbogen 2) Zum Bedeutungswandel der berühmtesten Skulptur



Michelangelo Buonarroti: David, 1501-1504, Marmor, Höhe 434 cm, Aufstellung in der Akademie der Künste



Aufstellung der Kopie auf der Piazza della Signoria vor dem Palazzo Vecchio (Markt mit Rathaus von Florenz) (Fotos: H. Mosebach)

Arbeitsanregung

- Beschreibt und analysiert die Davidfigur hinsichtlich ihres formalen Aufbaus und der dargestellten Handlung. Lest dazu den Auszug aus der Davidgeschichte des Alten Testaments. Welchen Moment des Geschehens hat Michelangelo in seiner Figur festgehalten?
- Legt Transparentpapier über die Abbildung der Davidfigur und zeichnet mit Bleistift die wichtigsten geometrischen Kompositionslinien nach. Analysiert in einer zweiten Zeichnung, wie oft sich die Kopflänge in der Körpergröße der Skulptur wiederholt. In diesen Körperverhältnissen setzte Michelangelo das antike Schönheitsideal um.
- Diskutiert auf der Grundlage der Texte des Biographen Giorgio Vasari, weshalb Michelangelos David von seinen Zeitgenossen so sehr geschätzt wurde.
- Informiert euch über den Aufstellungsort der Figuren. Welche Auswirkungen hatte der Ortswechsel auf die Bedeutung der Davidstatue?

Auszug aus dem Alten Testament 1. Buch Samuel, Kapitel 17, Psalm 48-51

„Da sich nun der Philister Goliath aufmachte und daherging, eilte sich der Hirtenknabe David und lief auf das Heer zu, dem Philister entgegen. Und David tat seine Hand in die Tasche und nahm einen Stein daraus und schleuderte und traf den Philister an seine Stirn, so dass er zur Erde fiel auf sein Angesicht. Also überwand David den Philister Goliath mit der Schleuder und dem Stein und schlug ihn und tötete ihn. Da aber David kein Schwert in seiner Hand hatte, lief er zu dem Philister und nahm sein Schwert und hieb ihm den Kopf damit ab. Da aber die Philister sahen, dass ihr Stärkster tot war, flohen sie“

Auszug aus Giorgio Vasari, Leben des Michelangelo Buonarroti, in: Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567:

„Als das Werk aufgestellt und vollendet war, enthüllte es Michelangelo, und es ist wahr, dass es alle modernen und antiken Statuen, griechische wie römische, um ihren Ruhm brachte. Denn bei ihr sind die Umrisse der Beine sehr schön, die Gelenke und die Schlankheit der Hüften sind göttlich, und nie hat man eine so liebliche Stellung gesehen, noch eine Anmut, die dieser gleichkommt, noch Füße, Hände und Kopf, die in Güte, künstlerischer Ausführung, Ebenmaß und Zeichnung in allen Teilen so wohl übereinstimmten.“

Zur Aufstellung der Davidfigur:

Michelangelos Figur war ursprünglich für die Aufstellung an einem der gewaltigen Pfeiler bestimmt, die die Kuppel des Florentiner Doms tragen. Inmitten der Kirche sollte er als alttestamentlicher Tugendheld vom den Triumph der Klugheit über die physische Stärke, vom Sieg des Glaubens über den Unglauben zeugen. Die männliche Nacktheit widersprach allerdings dem ursprünglich geplanten sakralen Aufstellungsort. Deshalb bestimmte eine Kommission, zu der Politiker und berühmte Künstler wie Leonardo da Vinci gehörten, den Marktplatz von Florenz, die Piazza della Signoria, zum neuen Präsentationsrahmen. Wie Giorgio Vasari berichtete, sollte die Davidfigur nun als Wahrzeichen vor dem Rathaus, dem Palazzo Vecchio, dienen: „Dies sollte andeuten: dass, wie jener sein Volk verteidigt und gerecht regiert habe, auch die, die über die Stadt gebieten, sie mutig verteidigen und gerecht regieren müssen.“ Mit der Statue wollte Florenz auch seine militärische Überlegenheit gegenüber der Stadt Siena, der Hauptkonkurrenz im Kampf um die Vorherrschaft in Mittelitalien demonstrieren.

Arbeitsbogen 3) Ein Skandalbild des 19. Jahrhunderts



Théodore Géricault: Das Floß der Medusa, 1818-1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm

Arbeitsanregung

- Beschreibt und analysiert das Bild von Géricault hinsichtlich der dargestellten Handlung, des Ausdrucks der Hauptfiguren und des Bildaufbaus.
- Informiert Euch auch im Text unten über die geschichtlichen Hintergründe des Gemäldes. Was bedeutete es im frühen 19. Jahrhundert innerhalb der Malerei ein derartiges zeitgeschichtliches und zugleich politisch prekäres Thema aufzugreifen? Nutzt dazu auch die Aussage von Peter Weiss.
- Informiert Euch über die Ausstellung des Gemäldes in London. Warum eignete sich Géricaults Gemälde besonders für diese Form der Ausstellung? Vergleicht das Gemälde mit Katastrophenfilmen, die ihr aus Kino und TV kennt. Wieso besitzen Katastrophen einen so großen Schauwert?

Informationen zum geschichtlichen Hintergrund von Géricaults Gemälde:

Die französische Fregatte „Medusa“ war ein Staatsschiff, das wegen der Unfähigkeit des Kapitäns südlich von Cap Blanc nahe der afrikanischen Westküste untergegangen war. An Bord gab es kaum Rettungsboote. Die meisten Passagiere wurden deshalb auf ein schnell gezimmertes Floß verfrachtet, das zunächst am Schlepptau eines größeren Ruderbootes hing. Der Kapitän ließ das Tau jedoch in der Nacht kappen und so trieb das Floß richtungslos über das Meer. Während sich die Offiziere und Teile der Mannschaft mit den Booten in Sicherheit brachten, begann für die übrigen Passagiere eine tagelange Irrfahrt. Es spielten sich schreckliche Szenen ab – ohne Wasser und Proviant griff der Tod bald um sich. Es kam zu Kannibalismus; die Kranken wurden ertränkt. Von 150 Menschen überlebten nur 15 die 13 Tage dauernde Geisterfahrt. Das erste Schiff, das in Sicht kam, verschwand zunächst wieder, kehrte aber doch noch um, die die Überlebenden zu retten. Einer von ihnen war der Arzt Jean-Baptiste Henri Savigny. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich veröffentlichte er einen Bericht über die Ereignisse, in dem der Kapitän und das Marineministerium schwer angeklagt wurden. Die Empörung der Öffentlichkeit löste vorübergehend eine Regierungskrise aus.

Auszug aus: Peter Weiss: „Die Ästhetik des Widerstands“, Teil II

Géricaults Bild jedoch war ein gefährlicher Angriff gewesen auf die etablierte Gesellschaft. Mit seinem gewaltigen Format schon, sieben zu fünf Metern, drohte es, alle übrigen Werke im Salon zu erschlagen, unerträglich aber war den Honoratioren das Thema, das die Korruption der Beamtenschaft, den Zynismus, die Selbstsucht der Regierung entblößte [...] Der vom Maler geschilderte Augenblick, da der Mast der rettenden Fregatte am Horizont auftauchte, war mit solcher Verzweiflung, solchem Aufruhr geladen, dass die Vertreter der bourbonischen Restauration ihn mit Recht als einen ersten Schritt zur Revolte gegen das Regime deuteten.

Information zur Ausstellung des Gemäldes:

Nachdem das Gemälde 1819 in der Jahresausstellung der Pariser Maler, dem Salon, für zwei Monate zu sehen war, wurde es anschließend nach London verschifft, um in einer Einzelausstellung dem sensationshungrigen Publikum gezeigt zu werden. Dabei handelte es sich um eine sogenannte „Bezahlausstellung“, bei der einzelne Gemälde in speziell hergerichteten Räumen gegen ein Eintrittsgeld einem Massenpublikum präsentiert wurden. In nur drei Monaten strömten mehr als fünfzigtausend Menschen herbei, um Géricaults Schreckensbild zu bewundern und sich die grauenerregenden Ereignisse der Schiffskatastrophe, von der man in Zeitungsnachrichten bereits gehört hatte, vor Augen zu führen.