

Gabriel Hubmann

Der prekäre Status der Immersion. Grenze und Übergang in Théodore Géricaults Gemälde DAS FLOß DER MEDUSA

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18208>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hubmann, Gabriel: Der prekäre Status der Immersion. Grenze und Übergang in Théodore Géricaults Gemälde DAS FLOß DER MEDUSA. Marburg: Schüren 2012 (Jahrbuch immersiver Medien 4), S. 21–36. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18208>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2012/01/30/jahrbuch-immersiver-medien-2012-online-bildraeume-grenzen-und-uebergaenge/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

DER PREKÄRE STATUS DER IMMERSION

GRENZE UND ÜBERGANG IN THÉODORE GÉRICAULTS
GEMÄLDE *DAS FLOß DER MEDUSA*¹

Gabriel Hubmann

Zusammenfassung/Abstract

Das Ziel meines Aufsatzes ist, die spezifische Involvierung der Betrachtenden in Théodore Géricaults großformatiges Ölgemälde mit dem Titel *Das Floß der Medusa* (1819) zu analysieren. Die Verfassung von dessen Bildraum wurde von Forschern kontrovers diskutiert, die die physisch-emotionale Involvierung in diesen Raum sogar mit den immersiven Effekten verglichen haben, die von der Einrichtung des Panoramas erzeugt werden, die um 1800 zu einem beliebten Massenmedium avancierte. Einige Forscher haben behauptet, dass sich die Betrachter von Géricaults Ölbild völlig von diesem umschlossen fühlen und somit die gleiche Erfahrung wie die Schiffbrüchigen machen. In meinem Aufsatz will ich diese Annahme einer völligen Immersion problematisieren. Meine zentrale These lautet, dass Immersionsblasen stets instabil und an der Grenze des Platzens sind – gerade aufgrund dieser unstabilen Verfassung sind diese immersiven Welten eng mit ihren Umgebungen verbunden und beide affizieren sich gegenseitig. In dieser Hinsicht sind die individuellen Betrachtenden nicht völlig eingeschlossen und vergessen ihre Umgebung, sondern bleiben eng mit dem ‚Außen‘ der Immersionsblase verbunden. Ereignisse in dieser Blase haben eine Wirkung auf ihr Äußeres und umgekehrt. Indem ich mich auf einen bestimmten Teil von Géricaults Leinwand fokussiere – die Stelle, an der die Betrachtenden in Berührung mit dem Bildraum und seiner Erzählung kommen – will ich den problematischen und instabilen Status oder Charakter einer immersiven Erfahrung diskutieren.

The aim of my essay is to analyze the specific involvement of the viewer in Théodore Géricault's large-format oil painting entitled The Raft of the Medusa (1819). The condition of its pictorial space has been controversially discussed by scholars, who have even compared the physical-emotional involvement in this space with the immersive effects generated by the institution of the panorama – an increasingly

¹ Vorliegender Aufsatz zieht die Konsequenzen aus dem ersten Kapitel meiner Diplomarbeit an der Universität Wien (Kunsthistorisches Institut) mit dem Titel *Elemente der Moderne im Werk Théodore Géricaults* (2012). Ich habe in diesem Kapitel eine formal-ästhetische Analyse von Komposition bzw. Bildraum und der rezeptionsästhetischen Involvierung im Bezug auf Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* (1819) unternommen. Ich bin in diesem Zusammenhang auch auf Fragen der Immersion zu sprechen gekommen, die ich in diesem Aufsatz kritisch diskutieren möchte. Für wichtige Hinweise und Anregungen danke ich Friedrich Teja Bach, Christine Brandner, Wolfram Pichler und Martin Schwarz.

popular mass medium around 1800. Several scholars have suggested that the viewers of Géricault's oil painting feel totally immersed in it, therefore having the same experience as the castaways. In my essay, I want to render this assumption of total immersion problematic. My central hypothesis is that immersive bubbles are always instable and are pushed to the point of bursting – precisely because of this unstable condition, these immersive worlds and their surroundings are tied closely together and affect each other reciprocally. In this respect, the individual spectators are not totally immersed and do not forget about their immediate surroundings, but remain closely linked to the «outside» of the immersive bubble. Events in this bubble have an effect on its outside and vice versa. Focusing on a certain part of Géricault's canvas – the part where the spectators come into contact with the pictorial space and its narration – I hope to discuss the problematic and unstable status or character of an immersive experience.

I.

Eine Erfahrung von Immersion ist untrennbar mit unserer ontogenetischen Entwicklung verflochten: Das Leben des Menschen entfaltet sich in einer umfassenden Klangwelt im Uterus, die geprägt ist durch Stimme, Atmung und Herzschlag der Mutter – diese schützende Umgebung schafft eine imaginäre Ganzheit, an die wir uns unser restliches Leben sehnsüchtig erinnern.¹ Diese ursprüngliche aurale Immersionserfahrung ist jedoch äußerst ambivalent strukturiert: Verheißt sie einerseits emotionale Zustände von Glück und Genuss, so ist sie andererseits ebenso sehr mit Gefühlen der Macht- und Hilflosigkeit sowie der Gefangenschaft und Abhängigkeit verbunden. Die weibliche/mütterliche Stimme bzw. der Ton im Allgemeinen können also die Verankerung und Stabilisierung des Subjekts (entweder der Anrede: der hilflose Fötus; oder der Äußerung: die Frau/Mutter als Teil einer hierarchischen Geschlechterlogik) in Frage stellen und damit eine ontologische Verunsicherung induzieren. Diesen stets prekären und problematischen Charakter der Immersionsblase (der sich von einer akustisch-auditiven auf weitere Einbettungs- und Umschließungserfahrungen optisch-visueller, haptisch-taktiler oder olfaktorischer Natur extrapolieren lässt) will ich als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen nehmen, die ein großformatiges Ölgemälde aus dem frühen 19. Jahrhundert zum Gegenstand haben. Ein Ziel des Aufsatzes ist mithin, ein bestimmtes Verständnis von einer immersiven ästhetischen Erfahrung zu problematisieren.

¹ Hierzu vgl. etwa Elsaesser & Hagener 2007: 179–182; Murch 1994; Salecl & Žižek 1996; Silverman 1988: IX, 72.

II.

Im Zentrum der folgenden Betrachtungen steht das Großgemälde des französischen Künstlers Théodore Géricault (1791–1824) mit dem Titel *Das Floß der Medusa*, das im Jahr 1819 im Pariser Salon ausgestellt wurde und sich heute im Louvre befindet (Abb. 1).²

Genauer gesagt drehen sich die Überlegungen um die spezifische Involvierung der Betrachtenden in den Bildraum dieses Gemäldes. Dieser Bildraum bzw. seine Konstitution wurden in der Forschungsliteratur durchaus kontrovers analysiert.

² Der Inhalt dieses Gemäldes und dessen historischer Hintergrund lassen sich folgendermaßen kurz zusammenfassen: Im Jahr 1816 erlitt die französische Fregatte *Méduse* vor der westafrikanischen Küste Schiffbruch. Die Aufgabe ihrer Besatzung war es gewesen, die französische Kolonie im Senegal in Besitz zu nehmen, nachdem sie Frankreich von England zurückgegeben worden war. Als das Schiff trotz Versuchen nicht wieder flott gemacht werden konnte, wurde ein Floß für etwas weniger als die Hälfte der Besatzung (insgesamt 400 Menschen) gebaut, deren Rest sich größtenteils auf Rettungsboote verteilte. Das Floß wurde jedoch aufgegeben und trieb tagelang orientierungslos auf See, bis es schließlich von der Brigg *Argus* entdeckt wurde. Der Anblick war erschreckend: Nach mehreren Kämpfen und den Widrigkeiten des Wetters auf offener See hatten von den etwa 150 Passagieren nur 15 Schiffbrüchige überlebt. Géricaults Gemälde schildert den Moment, als die übrig gebliebenen Schiffbrüchigen die *Argus* am Horizont sahen und die Aufmerksamkeit der Besatzung auf sich lenken wollen (von der sie allerdings erst später entdeckt werden sollten). Das Gemälde stachelte am Salon eine Debatte über die Unzulänglichkeit der damaligen Bourbonenregierung an, die den Einsatz des unfähigen Kapitäns zu verantworten hatte. Infolge kam es zu einer Reihe von Entlassungen, wovon auch der Marineminister betroffen war (vgl. Corréard & Savigny 2005).



1 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse (Das Floß der Medusa)*, 1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris. (Quelle: Laveissière & Michel 1991: 153)

Steht man selber vor dem Gemälde im Louvre oder fühlt sich in die Betrachtenden des Werkes ein, so macht sich mit der Zeit eine gewisse Schwierigkeit bemerkbar zu entscheiden, wie man sich nun mit seinem Körper gegenüber dem Bildraum in Relation setzen und positionieren soll. Wolfgang Kemp zufolge nimmt die Horizonthöhe in Géricaults Werk (ca. 3 m vom unteren Bildrand gemessen, bei einer Gesamthöhe des Bildes von etwa 5 m) den Betrachtenden gerade die Möglichkeit, sich perspektivgerecht auf das Bild einzustellen (vgl. 1983: 105). Der «korrekte» Standpunkt bzw. Augpunkt, der eingenommen werden müsste, damit sich die Raumkonstruktion als stimmig erweist, würde sich deshalb ein gutes Stück über Bodenniveau befinden und so realiter gar nicht erst eingenommen werden können: «In Wirklichkeit lässt sich eine korrekte Betrachterposition nur fingieren: Wer von der Höhe eines Podestes, aus einer Augenhöhe von ca. drei Metern das auf dem Boden stehende Bild betrachtet, verhält sich den perspektivischen Gesetzen entsprechend» (Kemp 1983: 110).³ Diese

Behauptung Kemps scheint folglich zu implizieren, dass die Szenerie, die sich vor unserem Blick entfaltet, in einer Aufsicht gegeben ist, sodass man von der Höhe des Horizonts auf das zur Bildfläche hin hochgeklappte Floß und die vorderen Schiffbrüchigen hinabblickt. Andererseits suggerieren aber eben dieses hochgeklappt wirkende Floß und die vom Künstler hoch angesetzte Horizontlinie einen weiter unten angesiedelten Standpunkt, an dem sich Rezipierende des Werks so fühlten, als ob sie gleich von den wandhohen Wassermassen

Bildräumen zu Beginn des 19. Jh. hingewiesen. Entgegen Bildräumen, deren Konstruktion einen fixierten Augpunkt voraussetzt, sieht er in diesen neuen Räumen einen erhobenen Fluchtpunkt bzw. Augpunkt gegeben, der nicht wirklich lokalisiert oder eingenommen werden kann und so auch die Betrachtenden von ihrer Körperlichkeit entbindet (vgl. 1996: 71). Géricault wird von Marrinan jedoch nicht nahtlos zu diesen Bildraumerneuerern gerechnet (er kommt auch nicht auf das Floß der Medusa zu sprechen), sondern richtet sich in seinen Augen gerade gegen die zeitgenössische Tendenz, die Körper der Betrachtenden zu negieren. Auch das Floß der Medusa soll den Körper nicht negieren, gleichwohl es ihn ebenso wenig in einer absoluten immersiven ästhetischen Erfahrung einschließt.

3 Michael Marrinan hat im Zusammenhang mit Werken Géricaults ebenfalls auf eine radikale Umformulierung von

(die beim Verhältnis von Horizonhöhe zur Gesamthöhe des Bildes etwa 3/5 derselben einnehmen) eingeschlossen werden würden: «[Der] hohe Meereshorizont will auch den Wellengang, die Wassermassen ausdrücken helfen, die gegen das provisoische Gefährt dräuen. Und indem Géricault das Floß als schräge Ebene ins Bild setzt, unterstützt er ebenfalls die Wahrnehmung eines notwendig tiefer stehenden Betrachters» (Kemp 1983: 105).⁴ An dieser Stelle scheint sich ein gewisser Widerspruch oder zumindest eine Spannung in der Argumentation Kemps zu ergeben: Impliziert die erste Beobachtung, dass der Bildraum *nicht* für einen Augpunkt in durchschnittlicher Augenhöhe konstruiert wurde (das Bild steht auf dem Boden, während sich die Betrachtenden davor in erhöhter Position befinden, um sich auf die Horizonhöhe einstellen zu können), so lässt sich aus der zweiten Beobachtung das genaue Gegenteil schlussfolgern (die künstlerischen Entscheidungen, das Floß zur Bildfläche hin zu klappen und die Horizontlinie anzuheben, können als Rücksichtnahme auf die am Boden stehenden Betrachtenden und deren durchschnittliche Augpunkthöhe gelesen werden). Die Widersprüchlichkeit, die sich aus den Ausführungen Kemps ergibt, gründet wohl darin, dass er im Bezug auf den Bildraum des *gesamten* Gemäldes Beobachtungen anstellt, die abwechselnd eine Auf- oder eine partielle Untersicht implizieren. Gregor Wedekind differenziert hingegen explizit zwischen *unterschiedlich* perspektivierten Bildzonen: einer Sicht auf den vorderen Floßteil mit seinen Passagieren und einer Untersicht auf den winkenden Farbigen an der Spitze der Körperpyramide, der sowohl Betrachtenden als auch Schiffbrüchigen denselben tief liegenden Blickwinkel ansinnt (vgl. 2008: 69). Den Überlegungen von Kemp und Wedekind zufolge wäre der Standpunkt für die Betrachtenden irgendwo im Differential zwischen Aufsicht (vorderer Floßteil) und Untersicht (winkender Farbiger, Wassermassen und Horizont) zu lokalisieren.

Im Bildraum des Gemäldes scheinen sich Auf- und Untersicht auf derart spannungsvolle Weise zu verflechten oder zu überlappen, dass die körperliche Positionierung zum Werk schwierig fällt bzw. instabil wirkt. In dieser Hinsicht kann von einer «korrekten» Position eines Betrachtenden zum Bild gar

nicht mehr mit vollem Recht gesprochen werden, vielmehr wird diese verunklärt. Kemp erkennt den Grund für diese Destabilisierung der Relation zwischen Werk und Betrachtenden in den unsicheren Präsentationsbedingungen in den Salons Anfang des 19. Jahrhunderts. Da über die Positionierung der Bilder letztlich keine wirkliche Sicherheit mehr besteht, würden Kemp zufolge auch streng konstruierte Bildräume obsolet werden, deren Wirkung auf einer stimmigen Relation zwischen Gemälde und einer durchschnittlichen Augpunkthöhe basiert. Für das traditionelle Tafelbild bedeutet das Kappen einer stimmigen Relation zwischen der Bildfläche und ihren Betrachtenden allerdings eine gewisse Ortlosigkeit: An keinem Ort will es mehr so richtig am Platz wirken. Denkt man an die weiter oben angeführte zweite Beobachtung Kemps zurück, so wird vorstellbar, dass Géricault eben aufgrund dieser Krise der perspektivischen Bildraumkonstruktion das Floß auf schräger Ebene anordnete und diagonal ins Bild setzte (vgl. 1983: 110). Die Elemente des Bildraums würden dann einfach analog eine Bewegung nachvollziehen, die auch die Gemälde selbst vollführten – sie wurden im Salon nämlich nach vorne geneigt, um perspektivischen Verzerrungen entgegenzuarbeiten.⁵ Dies könnte sodann durchaus als Rücksichtnahme auf am Boden stehende Betrachtende gelesen werden, vor allem angesichts des Umstandes, dass für die Präsentation von Géricaults Gemälde aufgrund seiner Größe und seines Anspruchs auf den Status eines Historienbilds die Hängung knapp unterhalb der Decke als Auszeichnung wahrscheinlich war (dazu im nächsten Abschnitt). All diese ungünstigen und instabilen Präsentationsbedingungen im Salon sowie die Versuche ihrer Regulierung ziehen Kemp zufolge eine Steigerung des «idealen Betrachterverhaltens» nach sich: «[Sein] [Géricaults; Anm.d.V.] Betrachter befindet sich nur dann richtig, wenn er dem äußerlich ortlosen Werk mit einer inneren Beweglichkeit antwortet, als ein Betrachter, der fähig ist, die Bedingungen seines Betrachtens mitzureflekieren» (1983: 110).⁶ Dies ist angesichts der geschilderten Umstände aber vielleicht allzu poetisch-autoreflexiv gedacht: Auf die Ortlosigkeit der Werke antwortet vielmehr die Ortlosigkeit ihrer Betrachtenden.

4 Mit «notwendig» meint Kemp wohl, dass das Gemälde so groß ist, dass es die Betrachtenden gezwungenermaßen um einiges überragt, auch wenn es tief gehängt sein sollte oder gar am Boden steht.

5 Siehe zu dieser Praxis Kemp 1983: 103, 105.

6 Für Kemp ist das eigentlich ortlose Werk das reproduzierbare Kunstwerk, das erst in der Ubiquität seine Substanz zu entfalten vermag (vgl. 1983: 106).

III.

Dass die Position des Gemäldes selbst, also des materiellen Rahmens, der das Sujet schließlich einfasst und in Form bringt, im Ausstellungsbetrieb des 19. Jahrhunderts sehr unsicher wurde, hat Kemp anhand der wechselvollen Hängungsgeschichte von Géricaults *Floß der Medusa* im Salon von 1819 deutlich gemacht. Als der Künstler wenige Tage vor der Eröffnung die Ausstellungsräume besuchte, fand er sein Bild in der Grande Galerie des Louvre schlecht platziert, vor allem – seiner Meinung nach – zu tief gehängt vor. Auf seinen geäußerten Änderungswunsch hin wurde das Gemälde im Salon Carré über die Tür zur Grande Galerie gehängt – eigentlich ein prominenter und ehrenvoller Platz: Dem Bild wäre ja aufgrund seines Formats, das an ein Historiengemälde denken lässt, innerhalb der Gattungshierarchie eine Hängung knapp unterhalb der Decke – *à la chimaise* – vorbehalten gewesen (Abbildung 2 vermag einen Eindruck von der damaligen hohen Hängung zu liefern).⁷ Allerdings schwand dort umgehend die Wirkung der Figuren, die psychologische Suggestion konnte sich nicht entfalten. Géricaults Freund Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy sorgte während der laufenden Ausstellung schließlich für eine Rückführung des Gemäldes an den ersten, tiefen Hängungsort in der Grande Galerie – *à plein pied* –, was unmittelbar zu einer Verbesserung der Wirkungsweise führte, die durch Abbildung 3 nachvollziehbar wird (vgl. Kemp 1983: 104–106).

Die zweimalige Umhängung des Gemäldes (laut Kemp ein singulärer Vorfall) lässt einen tiefen Zwiespalt oder Hiatus zwischen Form und Inhalt des Werks sichtbar werden: Der Inhalt des Gemäldes und die Involvierung der Betrachtenden in diesen erforderten eine tiefere Hängung, die aber seiner Form als Historiengemälde und der damit verbundenen geforderten höheren Anbringung nicht adäquat war. Form und Inhalt treten so beim Bild Géricaults nicht nur auf der Ebene seiner Größe (großformatiges Historiengemälde vs. klein-

⁷ Géricaults Biograph Charles Clément berichtet, der Künstler habe verlangt, dass sein Gemälde weiter nach oben gehängt werde, statt es auf Augenhöhe der Betrachter zu belassen (vgl. 1868: 147f.). Hierzu vgl. auch Bättschmann 1997: 51, 256, Anm. 160; Eitner 1972: 57–67. Bättschmann erklärt Géricaults Handeln damit, dass der Künstler für sein Bild die Auszeichnung durch eine Hängung *à la chimaise* verlangte, die ihm durch die Hängung auf Höhe der Genrebilder und anderer niederer Gattungen verweigert schien.



❶ 2 N. S. Maillot, *Das Floß der Medusa* im Salon Carré des Louvre, um 1831, Musée du Louvre, Paris. (Quelle: Eitner 1972: QQ)



❶ 3 Eugène Lami, *Das Floß der Medusa* in der Grande Galerie des Louvre (nach einem Stich von Mottram und Allen), 1843. (Quelle: Eitner 1972: RR)

formatiges Schiffbruchsgemälde), sondern auch auf der Ebene seiner Anbringung (angemessene Hängung für ein Historiengemälde vs. Involvierung der Betrachtenden) eklatant auseinander. Diese verschiedenen Formen der Disparität von Form und Inhalt haben wohl wesentlich zur beschriebenen Ortlosigkeit des Gemäldes beigetragen, das sich in keinen Präsentationsrahmen so richtig einfügen konnte. Indem der Künstler zuerst eine höhere Hängung für sein Werk forderte, die ihm anschließend aber angesichts der geschwächerten Wirkung missfiel, zeigte er sich selbst äußerst zerrissen zwischen Anspruch und *Decorum* der Historienmalerei, die eine hohe Hängung implizierten, und dem Versuch einer emotional-physischen Involvierung der Betrachtenden, die hingegen auf einer körper-



4 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (Das Floß der Medusa. Vorstudie), 1819, Öl auf Leinwand, 65 x 83 cm, Musée du Louvre, Paris. (Quelle: Bazin 1994: Kat. Nr. 1970)

lichen Nähe von Bild und Rezipierenden basierte.⁸ Mit Kemp könnte man sagen, dass dieses Unsicherwerden der Präsentationsbedingungen bzw. die Unsicherheit über eine adäquate Präsentation des Werks im Salon schließlich eine Verlagerung von der obsolet gewordenen Konstruktion stimmiger Bildräume auf die Forcierung «personifizierter Wirkungsformeln» nach sich zog (vgl. 1983: 105). Die aus den Leibern der Schiffbrüchigen gebaute Pyramide auf dem Floß kann gleichsam als Manifestation einer solchen Wirkungsformel gelten: Die Körper inkarnieren nicht nur eine kollektive Per-

8 Kemp liefert allerdings noch eine (auf Louis Batissier zurückgehende) alternative Hängungsgeschichte, die bei Weckind weiter ausgefaltet wird: Seiner Schilderung zufolge sei das Gemälde vom Direktor des Louvre, Graf de Forbin, in bester Absicht von vorneherein an einen zentralen Ort im Salon Carré – seiner Größe gemäß hoch an einer Wand – aufgehängt worden. Nach seinem ersten Besuch sah Géricault, dass die Stelle zwar schmeichelhaft gewählt war, der Wirkung des Werks aber Abbruch tat. Dedreux-Dorcy gelang es schließlich, die Administration zu überzeugen, das Bild umzuhängen (vgl. 1983: 104f.; 2008: 142). Diese Rekonstruktion lässt den Charakter Géricaults viel konsistenter erscheinen, da dessen anfänglicher Wunsch nach einer höheren Hängung darin nicht vorkommt. Neben der ganzen idealistischen Rede von Gattungshierarchiekonzepten dürfen aber auch die konkreten pragmatischen Gründe für Hängungen nicht vergessen werden: Wären alle großen Gemälde nach unten gehängt worden, so hätte man alle kleineren darüber in einer Höhe anbringen müssen, in der sie kaum mehr zu betrachten gewesen wären (bzw. noch schlechter, als es ohnehin schon der Fall war).

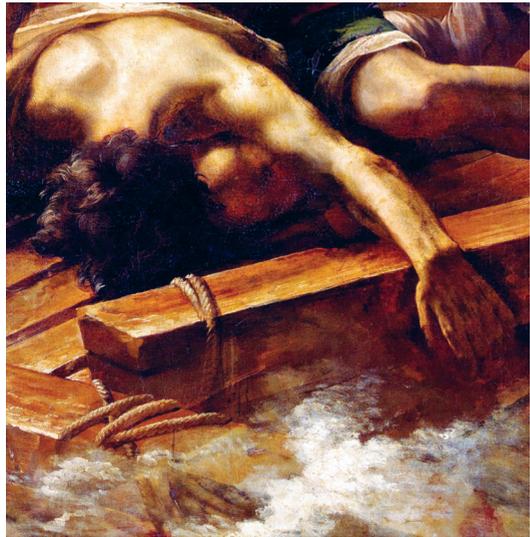
spektive, die auf die *Argus* hin fluchtet, sondern auch die konstruktive Perspektive, die Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend unter Druck gerät (vgl. Kemp 1983: 115).⁹ Das Winken der Schiffbrüchigen, um die weit entfernte Brigg *Argus* am Horizont auf sich aufmerksam zu machen, kann unter diesem Blickwinkel auch als Mittel gelesen werden, die Besucher des Salons auf das Gemälde selbst aufmerksam zu machen. Kemp schreibt dazu etwas drastisch, dass «die Werke in ihrer Rezeptionsstruktur schon unheilbar dem System der Ausstellung verschrieben sind» (1983: 107).¹⁰

Allerdings verlieren nicht nur die Werke selber eine sichere Position und begeben sich auf instabiles Terrain, auf dem ihr Schicksal letztlich ungewiss bleibt, sondern mit ihnen auch die Rezipierenden vor den Werken: Die Betrachtenden der Kunst

9 Man könnte sagen, dass diese Körperpyramide und die andere Pyramide, die vom Mast und dem Zelt links gebildet wird, Residuen eines zerbrochenen zentralperspektivisch konstruierten Raumes darstellen – als wäre die von Alberti definierte Sehpyramide in kleinere Pyramiden zerbrochen, die den Blick des Betrachters zuerst an der Oberfläche des Gemäldes fixieren und ihn dann erst in die Tiefe des Bildraums leiten.

10 Angesichts des eklatanten Wetteiferns um Aufmerksamkeit bezeichnete Ingres die Institution des Salons abfällig als «Bazar» (vgl. Kemp 1983: 114). Dies kann als genereller Prozess eines verschärften Konkurrenzkampfs unter Künstlern um Aufmerksamkeit im 19. Jh. gelesen werden. Hierzu vgl. auch Bättschmann 1997: 47–52 (speziell zu Géricault).

➔ 5 Floßseecke. Detail aus
Théodore Géricault,
Le Radeau de la Méduse (*Das
Floß der Medusa*), 1819.
(© Roberto Bigano 2007)



sind sich selbst nicht mehr so sicher, wie sie sich nun gegenüber den Werken positionieren sollen. Am *Floß der Medusa* wird dies an mehreren Aspekten deutlich. Zum einen scheint der Bildraum des Gemäldes von einer seltsamen Verwicklung von Auf- und Untersicht geprägt. Zum anderen weisen die zeitgenössischen positiven Reaktionen auf die Tieferhängung des Bildes darauf hin, dass der von ihm implizierte Standpunkt der Betrachtenden in dieser Position besser zur Wirkung gelangte. Hier ist im Anschluss daran aber nach dem genauen Status dieser implizierten Position zu fragen. Noch in den letzten Vorstudien zum Gemälde ist das Floß allseitig von Wasser umgeben, wodurch die Betrachtenden vom Geschehen distanziiert werden: Diese können sich nicht richtig in die Position von Zeugen einfühlen, da sie sich dabei ja auf dem Wasser stehend vorstellen müssten, was schlichtweg unrealistisch erscheint (Abb. 4).

Im ausgeführten Gemälde hat Géricault das Floß hingegen stark vergrößert und es mit seinen Passagieren nah an die Betrachtenden herangerückt, die mit jenen in einem körperlichen Nahraumverhältnis stehen und mit deren Schicksal nahezu verflochten sind. Auf diese Dimension hat Lorenz Eitner mit seiner phänomenologisch informierten Lektüre aufmerksam gemacht: «It was clearly Géricault's purpose to draw the beholder into a close, empathetic participation with the action of his picture, and to make him feel the drama of the scene with his muscles as much as

with his eyes» (1972: 31).¹¹ Zudem stellte Géricault das Floß so über Eck, dass es vom unteren Bildrand überschritten wird (Abb. 5).

Diese Operation bedeutet für Eitner, Kemp, Belting, Bättschmann, Wedekind und Athanassoglou-Kallmyer die Öffnung des virtuellen Bildraums zum Realraum der Betrachtenden, die sogar mit der immersiven Wirkung des Panoramas in Verbindung gebracht wird: «L'artiste captive son public par une mise en scène analogue à celle proposée par le panorama durant cette période: l'illusion totale que produit la topographie, et que renforce l'illusion supplémentaire du vécu» (Bättschmann 1996: 692). Athanassoglou-Kallmyer spezifiziert diesen Effekt:

Borrowing an illusionistic subterfuge used in the period's popular light-and-sound spectacles known as «panoramas», Géricault depicts the raft's huge wooden slab in such a way that it seems to be emerging di-

¹¹ Hierzu vgl. auch folgendes Zitat: «In the later versions, the raft is no longer a distant object, but occupies the immediate foreground. The beholder feels himself transported onto its timbers, and is forced to participate emotionally in the action of the shipwrecked men» (Eitner 1967: 133). Und weiter: «His eyes [des Betrachters; Anm.d.V.] filled with the Raft's wide spread, his vision channelled by the gestures of the men before him, his attention irresistibly drawn to the point on which all motions converge, he was to be made to share the experience of the shipwrecked men» (Eitner 1972: 31). Hierzu vgl. auch Bättschmann 1997: 51, 256, Anm. 159; Held & Schneider 2006: 358f.; Wedekind 2008: 69.

rectly into our space. It is thought that to achieve such empathetic immersion, Géricault had placed his canvas at ground level in his studio, and he was distraught when, at the Salon, the painting was hung high above a door which, as he complained, considerably minimized its impact on the spectators

(Athanassoglou-Kallmyer 2010: 130).¹²

Dass die überschnittene Floßbecke eine neuralgische Stelle für die Involvierung der Betrachtenden in das Geschehen darstellt, macht die Reaktion von Géricaults Schüler Eugène Delacroix deutlich, nachdem das Gemälde wieder weiter nach unten versetzt worden war: «On a descendu le tableau des Naufragés et on le voit de plein pied pour ainsi dire. De sorte qu'on se croit déjà un pied dans l'eau. Il faut l'avoir vu d'assez près, pour en sentir tout le mérite» (Delacroix 1954: 105, zit. n. Wedekind 2008: 142, Anm 299; Herv.d.V.).¹³ Nachdem

12 Auf die verstärkte Aktivierung der Betrachtenden durch das *Floß* bei entsprechender Hängung ist in der Literatur wiederholt hingewiesen worden: Eitner betont die dynamischen Mittel der Komposition, die das Gefühl einer direkten Teilnahme am Geschehen begünstigen sollen – er spricht dabei auch von einer *Öffnung* der Komposition hin zu den Betrachtenden (vgl. 1983: 174, 189f., 200). Kemp kommt nach seinen Überlegungen zur Einwirkung des Gemäldes auf die Betrachtenden zu dem Schluss, dass das Publikum im Salon nicht wirksamer hätte angesprochen werden können: «Er [Géricault; Anm. d.V.] entschied sich für eine Komposition, die ganz und gar aus der Sicht des Betrachters heraus entworfen ist: Wir sind ganz nahe am oder auf dem Floß der Schiffbrüchigen, wir stehen mit ihnen vorn im Wasser, und wir sehen mit ihnen, durch sie und über sie hinweg das alles entscheidende winzige Ereignis des Bildes: das Rettung bringende Schiff am Horizont. Eine zwingende Perspektive, ein dramatischer fruchtbarer Moment» (1987: 167). Belting wiederum schreibt über die Menschen auf Thomas Struths Photographie aus der Serie *Museum Photographs*, die Besucher des Louvre vor Géricaults Gemälde zeigt (Abb. 8), dass diese «so einträchtig nach vorn gerissen [würden], als wären sie Augenzeugen des menschlichen Dramas» (Belting & Struth 1993: 13). Beobachtet man diese Photographie, so wirken die Betrachtenden vor dem Gemälde und dessen unterer Teil scharf gezeichnet, während der Bereich rechts oben verschwimmt – dies bekräftigt zusätzlich die Verbindung von Rezipierenden und Bild.

13 Hierzu vgl. auch Eitner 1972: 40; Kemp 1983: 106. Tatsächlich mag auf einen ersten Blick der immersive Effekt stärker wirken, wenn die Rahmenleisten des Gemäldes möglichst weit aus dem Blickfeld rücken – dies ließe sich aber nur dann gewährleisten, wenn das Bild auf dem Boden steht und man sich relativ nah davor befindet (eine solche Aufstellung widerspricht allerdings der damaligen Präsentationspraxis im Salon, sie verweist höchstens auf den Produktionsort des Ateliers). Allerdings ist selbst in dieser Konstellation die immersive Erfahrung äußerst instabil, wie

das Gemälde weiter nach unten gehängt worden war, konnte man ihm derart begegnen, dass man glaubte, schon einen Fuß im Wasser zu haben. Damit sich diese Wirkung voll entfalten konnte, musste man, so Delacroix, das Bild aus der *Nähe* betrachten.

Diese Schilderung lässt den Umstand unwahrscheinlich bzw. wenig plausibel erscheinen, dass Géricault selbst eine höhere Hängung gefordert hatte, obwohl sein Biograph Charles Clément die Begebenheit genau so wiedergibt (vgl. Anm. 7). Alles deutet darauf hin, dass der Künstler die Wirkung seines Gemäldes durchaus auf Betrachtende hin entworfen hatte, die in unmittelbarer Nähe des Bildes stehen und dadurch gleichsam zu Zeugen des Geschehens werden sollten.¹⁴ Kemp behauptet, dass selbst ein Gemälde mit den Ausmaßen von Géricaults *Floß der Medusa* zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch ohne konkrete Vorstellungen von seiner zukünftigen Bestimmung konzipiert wurde und dass man die Werke nach wie vor danach beurteilte, wie sie noch im Atelier gewirkt hatten (vgl. 1983: 106). Athanassoglou-Kallmyer stützt diese Behauptung, indem sie die künstlerische Konzeptualisierung einer Überspielung der Grenze zwischen Bild- und Realraum in der Pro-

ich herausarbeiten möchte. Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass sich ein gerahmtes Gemälde (mag es noch so groß sein) als willkommenes Opfer einer Immersionskritik erweist, die eine Weiterentwicklung immersiver Effekte über elektronische Medien ausblendet. Allerdings gilt es zum einen, Meinungen in der Literatur zu hinterfragen, die dem Gemälde Géricaults eine nicht weiter spezifizierte immersive Wirkung zuschreiben, und zum anderen, anhand dieses Werks bestimmte Problemstellungen zu umreißen, die sich nach wie vor auf die Gegenwart extrapolieren lassen und nichts von ihrer Relevanz eingebüßt haben.

14 Manche Bilder, wie etwa Jacques-Louis Davids *Ballhauschwur* (1791), Géricaults *Floß der Medusa* oder Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* (1830) versuchen gleichsam forciert, Zeugenschaft nicht nur in den Figuren der Erzählung, sondern über rezeptionsästhetische Strategien auch in den Betrachtenden zu verankern – die Perspektive eines Augenzeugen, die das *Floß der Medusa* seinen Betrachtenden ansinnt, bleibt allerdings (wie auch in den beiden anderen Bildern) problematisch, wie ich weiter unten zeigen will. Bereits Davids *Ballhauschwur*, Géricaults *Floß* und Delacroix' *Freiheit* sind so keine Historien Gemälde im engeren Sinn einer Darstellung gesetzter Geschichte voll zeitloser Tugenden mehr, weniger vielleicht aufgrund der stark verkürzten zeitlichen Abstände zu den vorgefallenen kontingenten Ereignissen, die sie abbilden, sondern vielmehr aufgrund rezeptionsästhetischer Anschlussstellen in den Bildern, die deren stetige (Re)Aktualisierung und damit auch Problematisierung ermöglichen.



6 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (*Das Floß der Medusa*), 1820-1821, Aquarell, Feder mit brauner Tinte, stellenweise laviert, über Bleistift, 10, 5 x 16,5 cm, Privatsammlung. (Quelle: Alhadeff 2002: 79)

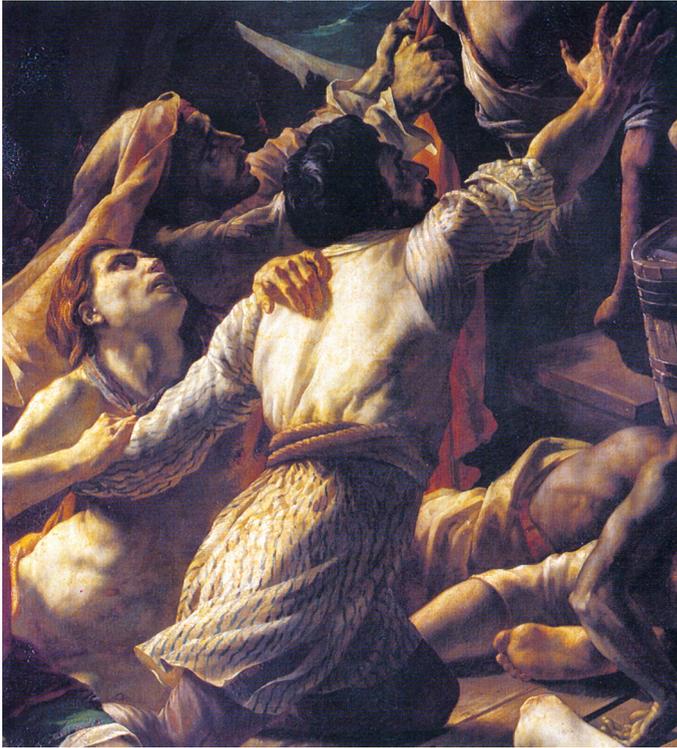
duktionsstätte des Ateliers verortet, an der das Gemälde auf dem Boden stand und sich Künstler und Werk in einem körperlichen Nahraumverhältnis aufeinander bezogen. In ihren Ausführungen findet sich zudem wie bei Wedekind die Version der Hängungsgeschichte nicht, der zufolge Géricault selbst eine höhere Hängung erwirkt hatte.

Ich möchte nun zu Delacroix' Aussage zurückkehren und die Frage stellen, wo sich denn die Betrachtenden im Bezug auf das Gemälde zu befinden meinten, als sie bereits einen Fuß im Wasser zu haben glaubten. Meiner Ansicht nach offeriert das Gemälde Géricaults mehrere Möglichkeiten, wie ein implizierter ‚Standpunkt‘ der Betrachtenden gelesen werden kann. Einerseits ist auffällig, dass im ausgeführten Gemälde immer noch Residuen der Welle im Vordergrund von Abbildung 4 sichtbar sind, die deutlich Floß und Betrachtende voneinander trennt: Die untere Ecke scheint gerade von den Wogen überspült zu werden, schaumige Gischt hüllt die Planken ein (Abb. 5). Zudem wird dieses vom Meerscham umspielte Floßstück vom unteren Bildrand gerade so überschritten, dass es keine sichere Standfläche bieten würde – diese Beobachtung bezieht sich unmittelbar auf eine Konstellation zwischen Betrachtenden und Bild, in der dieses in Bodennähe (oder direkt auf dem

Boden, wie im Atelier zur Zeit seiner Fertigung) platziert ist.¹⁵ Die Betrachtenden fühlen sich in dieser Relation nicht wirklich als Teil der Schiffbrüchigen, aber auch nicht gänzlich von ihnen losgelöst – vielmehr nehmen sie einen seltsamen unsicheren Zwischenstatus an der Schwelle von Bild- und Realraum ein: weder aktive Teilnehmende noch uneteiligte Beobachtende. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Géricault in einem später ausgeführten Aquarell, das als ‚Nachbearbeitung‘ seines Großgemäldes gelten kann, das Floß wieder tiefer in den Bildraum versetzt und zudem die Welle aus Abbildung 4 wieder eingesetzt bzw. betont hat, wodurch die Distanz zu den Betrachtenden erneut vergrößert wird (Abb. 6).¹⁶

¹⁵ An dieser Stelle wäre darüber zu spekulieren, ob nicht gerade die Abhebung des Gemäldes vom Boden die bereits in dieser Position gegebenen Unsicherheiten noch verstärkt.

¹⁶ Zu diesem Aquarell und den Umständen seiner Entstehung vgl. Achenbach 2005. Hier ist auch auf die unterschiedlichen Medien zu achten: Das *Floß der Medusa* ist ein großformatiges Gemälde, vor dem man nicht allzu weit entfernt aufrecht steht, während das Aquarell horizontal auf einer Oberfläche liegend im Überblick betrachtet werden kann. Eine These wäre also, dass genau diese medialen Differenzen und die mit ihnen einhergehenden Unterschiede in einer Relation zw. Künstler und Werk bzw. dem Werk und



7 Schiffbrüchiger. Detail aus Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (*Das Floß der Medusa*), 1819. (Quelle: Bazin 1994: Kat. Nr. 1923)

Die Gischtzone am unteren Bildrand besitzt also einen zutiefst ambivalenten Charakter. In Anbetracht der Vorstudien und Nachbearbeitungen Géricaults zu seinem Gemälde stellt sie sich als Rest einer zuvor und auch später wieder stärker ausformulierten Grenze zwischen Bild- und Realraum dar, die im ausgeführten Gemälde wohl gerade zu dem Zweck reduziert wurde, um die Suggestion zu verstärken, dass die Betrachtenden gerade noch am Floß hängen würden – zwar überblicken sie optisch-visuell noch das Floß, haptisch-taktil befinden sie sich aber bereits an dessen Rand und im Wasser. Dieser suggestive Effekt bezieht sich wiederum auf eine Positionierung des unteren Bildrands etwas unterhalb der Augenhöhe. Dennoch bleibt die Gischtzone in ihrer Funktion, einen Imaginationsraum zu öffnen (nämlich, indem sie die untere

seinen zukünftigen Betrachtenden zu einer erneuten Distanzierung des Floßes im Aquarell Anlass gegeben haben. Bei Reproduktionen des Großgemäldes *Floß der Medusa* tritt zudem der im Bildraum implizierte Charakter der Aufsicht stärker in den Vordergrund, was ebenfalls den angesprochenen medialen Differenzen geschuldet sein mag.

Floßdecke verdeckt – man kann hier an die Wirkungsweise von Kemps *Leer-* bzw. *Unbestimmtheitsstelle* denken (vgl. 1992: 307–332), Rest einer buchstäblich materiellen Grenze zwischen dem Floß und den Betrachtenden – die weiße Farbe der Gischt klebt richtiggehend an der Oberfläche der Leinwand – und findet damit einen Widerhall in den tot wirkenden Körpern im Vordergrund des Floßes, die ebenfalls eine Art Schranke bilden. Letztlich verbindet daher die Gischtzone und schafft einen Übergang, indem sie trennt und eine Grenze zieht.¹⁷

Angesichts der gischtumspielten unteren Floßdecke dürfte bei geeigneter Hängung des Gemäl-

17 Die krude Materialität der Farbe, die die Gischt nicht nur mimetisch-abbildend, sondern auch stofflich nachzuahmen scheint, bildet eine Brücke in den Realraum, gleichzeitig trennt sie die Rezipierenden aber vom Bildgeschehen. In diesem Zusammenhang wäre auch noch ein Blick auf den am unteren Bildrahmen umgeschlagenen Leinwandteil zu werfen, ob darauf die Zone mit dem Floßdeck noch weitergeführt wurde. Da Géricault meines Wissens aber zuerst den Rahmen mit der Leinwand bespannte, bevor er zu malen anfing, ist es eher unwahrscheinlich, dass sich die Passage mit dem Floßdeck jenseits der sichtbaren Fläche noch fortsetzt.

➔ 8 Thomas Struth, *Musée du Louvre, IV, Paris* 1989. (Quelle: Belting & Struth 1993: 35)



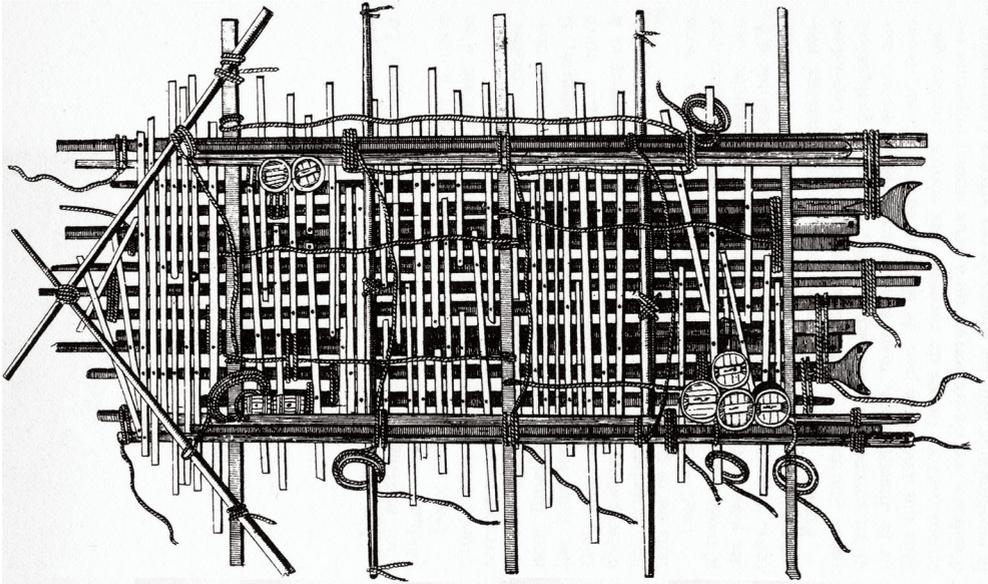
des in den Betrachtenden das bedrohliche Gefühl erwachsen, bereits vom Floß hinab ins Wasser gezogen zu werden und damit die Schiffbrüchigen endgültig zu verlassen – dieses Gefühl wird durch eine etwas rechts von der Mitte der Komposition positionierte Figur inkarniert, die den Eindruck erweckt, sich hochziehen oder festhalten zu wollen (Abb. 7).¹⁸ Bei einer entsprechenden Relation zwischen dem Gemälde und den Betrachtenden, die sich beide in Bodennähe nicht allzu weit voneinander entfernt gegenüberstehen (wobei sich der untere Bildrand etwas unterhalb der Augenhöhe befindet), mag es nun so wirken, als würde sich das Floß aufstellen und als würden seine Passagiere in die Fluten rutschen, zu denen auch die Betrachtenden gehören (Abb. 3 und Abb. 8).¹⁹

Die vermeintliche Aufsicht wird dabei zur Untersicht, die im zweiten Abschnitt dieses Textes geschil-

¹⁸ Deren Geste antwortet damit auf eine anders charakterisierte Bewegung der Figur etwas weiter links oben, die auf etwas hinzuweisen scheint. Es ist aber weniger ein Zeigegestus, sondern vielmehr die Manifestation eines Wunsches oder Versuchs, etwas zu greifen, was wir nicht erkennen können (vielleicht die *Argus*?). Diese Geste ist so sanft und behutsam, wie die der erstgenannten Figur gierig ist.

¹⁹ Man erkennt im Vergleich dieser beiden Abbildungen, dass das Gemälde in Abbildung 8 gegenüber Abbildung 3 etwas weiter abgesenkt wurde. Die hier beschriebenen suggestiven Effekte treten dabei freilich in ein spannungsvolles Widerspiel mit dem Bildrahmen, der in beiden Hängungspositionen im Blickfeld bleibt.

derten Widersprüche und Spannungen lösen sich tendenziell auf. Die hier beschriebenen rezeptions-ästhetischen Konstellationen sind bei Kemp zwar bereits angedeutet, werden allerdings infolge nicht weiter ausgefaltet – so spricht er etwa davon, dass das Bild weder hoch oben noch unten stimmte (vgl. 1983: 110). Der Grund dafür mag sein, dass Kemp die Relation zwischen den Betrachtenden und dem Bild an das klassische Perspektivkonzept von einer «stimmigen» und «korrekten» Bildraumkonstruktion adaptieren will, an dem er hier nach wie vor festhält, obwohl er in seinem Buch doch wiederholt dessen Auflösung konstatiert: Ihm zufolge lässt sich die geometrische Perspektive *noch* nicht «ungestraft» überspielen (vgl. 1983: 110). In seiner Analyse werden die Betrachtenden vor dem am Boden stehenden Bild auf die Höhe des Horizonts angehoben – darin lässt sich der Versuch erkennen, eine zumindest annähernd intakte perspektivische Relation zwischen dem Werk und den Rezipierenden aufrechtzuerhalten. Daraus mögen auch die weiter oben geschilderten Spannungen resultieren. Mit dieser Aktion relativiert Kemp jedoch die von ihm geschilderte Wirkung der dräuenden Wassermassen, die ihren Effekt doch nur dann erzielen, wenn sie sich über den Köpfen der Betrachtenden erheben. Die Wirkung, auf die ich hier abheben will, vermag sich erst zu entfalten, wenn die Betrachtenden am Boden bleiben und sich ihnen die Wellen und mit ihnen das Floß entgegen neigen, das sich nicht hoch oben an der Wand oder ganz am Boden,



9 Plan des Floßes (um 90 Grad nach links gedreht). (Quelle: Corr  ard & Savigny 2005: Frontispiz)

sondern in ihrer unmittelbaren Nähe befindet, wobei das Gemälde mit seiner Unterkante etwa auf Augenhöhe angebracht ist.

Neben einemverst  rkten Fokus auf die Zone des   berschnittenen Flo  cks eröffnet sich auch noch eine andere Möglichkeit, die vom Gemälde implizierte Position seiner Betrachtenden zu lesen. Diese gründet auf der Beobachtung, dass das Floß gegenüber den Vorstudien wesentlich vergrößert wurde und sich im ausgeführten Bild *jenseits* von dessen unteren Rändern zu erstrecken scheint. Verlängert man nun imaginär die im Bild erkennbaren Seitenkanten des Floßes nach außen und verbindet sie anschließend über eine virtuelle untere Ecke, so ergibt sich dadurch eine viel größere Fläche als die unmittelbar im Gemälde sichtbare. Diese größere Fläche erstreckt sich virtuell unterhalb des bodennahen Bildrandes und würde eine Standfläche bieten, die gegenüber der sichtbaren   berschnittenen Flo  cke eine größere Ausdehnung besäße. Diese Lesart würde auch gut zum Bericht zweier   berlebender des Unglücks – Alexandre Corr  ard und Jean Baptiste Henri Savigny – passen, die darin von der Zone um den Mast als sicherstem Ort des Floßes und von der Errichtung einer Art Fußboden in dessen Mitte sprechen.²⁰ Es ist denkbar, dass nur die verstärkte (und damit erhöhte) Mastzone sichtbar war, während der übrige Teil des Floßes bereits

vom Wasser überspült wurde – je weiter vom Mast entfernt, desto tiefer unter Wasser liegend. Angesichts dessen gewinnt die Aussage von Delacroix eine spezifische Dimension: Glauben, bereits einen Fuß im Wasser zu haben, würde somit bedeuten, auf den   bersp  lten Planken des Floßes zu stehen, auf äußerst unsicherem Terrain also. Mehrere Umstände sprechen allerdings *gegen* eine solche Lesart der implizierten Position der Betrachtenden: Zum einen ist die besagte   bersp  lte Fläche im Gemälde nicht sichtbar, einzig eine imaginäre Verlängerung der Seitenkanten lässt sie unterhalb des Wassers vorstellbar werden – entsprechend fiel auch die Schelte zeitgenössischer Kritiker aus, die bemängelten, dass Géricault das Floß nicht unter Wasser getaucht dargestellt habe (vgl. Crary 2002: 14). Zum anderen spricht die Ausdehnung, die das Floß auf dem Plan besitzt, der im Bericht von Corr  ard und Savigny als Frontispizillustration abgebildet war, gegen die Intention Géricaults, eine größere Standfläche suggerieren zu wollen als die unmittelbar sichtbare (Abb. 9).

²⁰ Hierzu vgl. Corr  ard & Savigny 2005: 43, 54f., 57, 67. Dies ist nachvollziehbar: Um dem Mast eine stabile Standfläche zu sichern, musste an der Stelle seiner Befestigung die dickste Holzschicht sein.

Der Künstler hatte – und das wird im Vergleich mit dem Plan deutlich – mit großem Bedacht darauf geachtet, dass die Floßkonstruktion im ausgeführten Gemälde dem tatsächlichen Aussehen des Gefährts möglichst nahe kam (vgl. Wedekind 2008: 90, Anm. 161).²¹ Die gabelförmigen Holzteile am rechten unteren Floßrand sowie die in stumpfem Winkel zusammengebundenen Stäbe am Vorder- teil des Floßes links zeugen von diesem zumindest partiell gegebenen Anspruch auf Authentizität (dem Widersprüchlichkeiten wie die sich gegen die Windrichtung bewegende Welle links und die Idealisierung der muskulösen Schiffbrüchigen unvermittelt gegenüberstehen). Beachtet man den Plan und die genaue Anlehnung Géricaults daran, so wird deutlich, dass das Floß im Gemälde kaum größer sein kann als der sichtbare Teil, da die Ausdehnung des Floßes im Plan mit diesem sichtbaren Teil in etwa übereinstimmt (es wäre also gar keine Fläche mehr vorhanden, die überspült werden könnte). Auch wenn man nicht voraussetzen kann, dass alle Besuchenden des Salons über den Bericht bzw. den Plan Bescheid wussten, spricht dennoch die gänzlich fehlende Sichtbarkeit einer überspülten Fläche gegen das Vorhaben Géricaults, eine solche suggerieren zu wollen (durch das trübe und aufgepeitschte Wasser lassen sich zumindest keine weiteren Planken erkennen).

In sämtlichen Lesarten einer möglichen Involvierung der Betrachtenden – entweder zwischen Floßdeck und Wasser, Bild- und Realraum oder auf dem überspülten Teil des Floßes stehend bzw. an dessen Eck hängend – stellt sich der implizierte Standpunkt bzw. die Position für die Betrachtenden jedenfalls als äußerst unsicher dar. In allen Fällen wird von Géricault zwar ein immersives Potenzial generiert, das auch von Zeitgenossen und Forschern gleichermaßen (Delacroix, Eitner, Kemp, Belling, Bättschmann, Wedekind, Athanassoglou-Kallmyer) (an)erkannt, aber vom Künstler selbst nicht voll entfaltet wurde – letztlich bilden der Bilderrahmen eine Grenze und die problematisch bleibende Zone des Floßdecks einen Übergang. Beide können analog zum Geländer der zentralen Plattform für die Betrachtenden bzw. zum *Faux terrain* in einem Panoramabau gedacht werden.²² Die Immersion

bzw. eine immersive Erfahrung bleibt somit in einem prekären und problematischen Zustand aufgehoben.²³ Was aus dieser Existenz des Gemäldes zwischen umfassender Immersion und einschränkender Begrenzung resultiert, ist der Umstand, dass der sichere, feste Salonboden nicht gänzlich aus dem Blick gerät (was bei absoluter Immersion ja der Fall wäre: Man würde nur noch das instabile Terrain des Bildraums fühlen, um nachher wieder friedlich aus dieser Immersionsblase auf den sicheren Boden des Salons zurückzukehren).²⁴ Anders gesagt kann die Spannung zwischen dem als sta-

schung aus realen und virtuellen Elementen – kann man nur durch eine Rundumbewegung nachvollziehen und erfahren, die bereits vom Geländer der zentralen Plattform vorgegeben ist, aber nicht mit dem ganzen Körper betreten. Abhilfe sollte eine spezielle Bodenzone schaffen, deren Funktion es war, die Grenzen zw. dem Realraum des Panoramabaus und dem virtuellen Raum des Panoramabildes zu verschleiern und zu verschleifen: das *Faux terrain*.

23 Zum prekären Status der Immersion im Bezug auf akustisch-auditive Erfahrungen vgl. Elsaesser & Hagener 2007: 179–182.

24 Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass die ästhetische Wirkung von Géricaults Gemälde stark zwischen den beiden Polen Empathie und Ekel oszilliert. Einerseits empfinden die Betrachtenden eine emotionale Nähe zu den Schiffbrüchigen aus einer sicheren Distanz heraus, andererseits ekeln sie sich aber vor deren fahlen Leibern und den Spuren des Kannibalismus, worauf sie sich wiederum vom Bild abgestoßen fühlen. Hierzu vgl. Wedekind 2008: 128–133, 136–140, 148–154. Man darf hier Ekel jedoch nicht als Gefühl der Abstoßung verstehen, das die Immersion zusammenbrechen lässt. Vielmehr ist das Ekelregende in seiner Aufdringlichkeit als *unmittelbarer Teil* einer immersiven Logik anzusehen. Ich würde deshalb zwischen ästhetischen Effekten der Instabilität differenzieren, die entweder *Teil* der Immersion sind (und dabei den Umraum der Erfahrung tendenziell ausblenden) oder die Immersion *brechen*. In diesem Aufsatz geht es um diese Brüche, die den Umraum nicht vergessen lassen, sondern ihn im Gegenteil verstärkt in den Blick rücken. Es soll hier keineswegs suggeriert werden, dass eine Steigerung immersiver Effekte zu einer Ununterscheidbarkeit und damit Verwechslung von Virtualität und Realität führt. Im Gegenteil weist Klaus Sachs-Hombach darauf hin, dass der von ihm so genannte «immersive Modus» (den er allerdings für die virtuelle Realität des elektronischen Bildes reserviert) stets ein Bewusstsein um die Illusion impliziert (vgl. 2006: 242). Wenn ich davon spreche, dass der Umraum, in dem eine ästhetisch-immersive Erfahrung gemacht wird, vergessen oder ausgeblendet wird, so setzt dies nicht die Aufhebung einer prinzipiellen Unterscheidbarkeit von Realität und Virtualität voraus. Vielmehr kann man bei genügender Ausdehnung der Immersionsblase den Umraum auch dann aus dem Blick verlieren, wenn die Unterscheidung von Illusion und Realität im Bewusstsein aufrechterhalten wird – in diesem Fall ist das Potenzial einer problematischen Konsumhaltung gegeben.

21 Zu einer Beschreibung des Aussehens der Floßkonstruktion vgl. Corrèard & Savigny 2005: 43f.

22 Den Raum, den ein Panorama (gemeint ist hier seine Form als Rundbau, die um 1800 in Zentraleuropa zu einem Massenmedium avancierte) generiert – eine seltsame Mi-

bil vorausgesetzten Salonboden einerseits und der ausdrücklich instabilen Position der Betrachtenden andererseits, die das Gemälde impliziert, nur dadurch erreicht werden, indem die Immersion nicht zu weit getrieben und eingedämmt wird. Die Betrachtenden zeigen sich so aufgehoben zwischen Blumenbergs unbeteiligtem Zuschauer des Schiffbruchs, der sich auf sicherem Terrain befindet (vgl. 1979), und den beteiligten Schiffbrüchigen, die sich auf unsicheren Planken oder bereits im Wasser befinden. Erst diese Spannung, die Konfrontation der unterschiedlichen Positionen lässt die Vorstellung eines sicheren Standes auf dem Boden im Salon brüchig werden. Cray hat genau dies in seinem Aufsatz mit der Gegenüberstellung von Géricaults Gemälde und dem Panoramabau unternommen, die den stabilen Status der Betrachtenden auf der zentralen Plattform destabilisieren soll (vgl. 2002). Die Stabilität dieser Plattform ist die *unausgesprochene* Voraussetzung der Rezeptionssituation im Panorama und eng mit einer Ideologie der Souveränität des aufgeklärten, bürgerlichen Subjekts verflochten. Indem Cray jedoch im Floß von Géricault eine derartige Plattform erkennt – nun aber in ihrer instabilen Form – wird aus dieser Perspektive auch die Ideologie des Panoramas brüchig und der sichere Status seines rezipierenden Subjekts und seines Standpunkts schwindet. Vor unseren Augen bekommt die empfindliche Immersionsblase Risse – sei es hinsichtlich umschließender Erfahrungen in Panoramen oder vor großformatigen Gemälden – und wird durchsichtig auf den instabilen Boden kontingenter Tatsachen.

IV.

Ich möchte abschließend die innerhalb dieses Textes entwickelten Gedankengänge zusammenfassen und zu einem vorläufigen Resümee kommen. Zu Beginn habe ich mich mit Analysen der spezifischen Verfassung des Bildraums in Géricaults Gemälde auseinandergesetzt, die unmittelbar mit der Frage zusammenhängen, wie eine Involvierung der Betrachtenden in dieses Bild gedacht werden kann. Es wurde dabei deutlich, dass diese Analysen mitunter kontrovers oder sogar widersprüchlich ausfallen und auf eine instabile Relation zwischen dem Werk und seinen Betrachtenden verweisen. Mit Kemp kann man diese relationale Instabilität als symptomatisch für die damaligen unsicheren Präsentationsbedingungen im Salon lesen. Diese manifestieren sich wiederum in der wechselvollen

Hängungsgeschichte des Gemäldes, das zuerst zu hoch gehängt wurde bzw. bereits hing und dann wieder tiefer nach unten versetzt wurde. Durch diesen Akt der Umhängung wurde die Partie mit dem vom unteren Bildrand überschrittenen und gischtumspielten Floßbeck als neuralgische Zone für die emotional-physische Involvierung der Betrachtenden lesbar – Delacroix' Reaktion auf die Tieferhängung des Bildes belegt die wichtige Rolle dieses unteren Bildbereichs. Ich wollte im Anschluss daran zeigen, dass diese Eckzone verschiedene Möglichkeiten offeriert, wie man sich eine vom Gemälde implizierte Position der Betrachtenden vorstellen kann, die jedoch allesamt unklar und problematisch bleiben. Meine These lautete sodann, dass das Potenzial der spezifischen rezeptionsästhetischen Involvierung nur verstanden werden kann, wenn man eine Konfrontation zwischen der künstlerisch erzeugten (instabilen) Immersionsblase und dem sicheren Salonboden verstärkt in den Blick rückt. Die Immersionserfahrung affiziert gleichsam den Stabilitätsstatus des Bodens im Salon. Meiner Meinung nach lässt sich nur in einer Perspektive sinnvoll über immersive Welten nachdenken, die die Verschränkung dieser Blasen mit ihrer Umgebung im Fokus behält und strukturelle Voraussetzung einer Kontextanalyse werden lässt. Mithin ist ein bestimmtes Verständnis von immersiver Erfahrung als ein Vergessen des Ummaus und des eigenen Körpers in der Platonschen Höhlenblase zu problematisieren. Kunstwerke haben über die Zeit verschiedene Strategien entwickelt, um Rezipierende in das intrikate Geflecht einer Narration bzw. einer ästhetische Erfahrung einzubeziehen. Im gegenwärtigen Kunstkontext, sei es auf Biennalen, Messen oder in Ausstellungen, lässt sich die Strategie erkennen, immersive Räume zu gestalten, die Betrachtenden eine umfassende Erfahrung ermöglichen sollen. Diese Räume schaffen entweder kontemplative Atmosphären, in die man sich versenken kann oder hingegen verstörende Situationen, die zwar auf eine distanzierende Schärfung der Sinne abzielen, gleichwohl aber immer noch Teil der immersiven Logik sind. In beiden Fällen geht eine Analyse aber fehl, wenn sie den immanenten Strukturen dieser generierten Welten zuviel Gewicht beimisst und das sich in jenen Strukturen bewegende Subjekt als abgeschottet begreift – die Wirkung dieser immersiven Räume ist vielmehr in direkter Relation zu ihrer Umwelt zu verstehen, die sich beide durchdringen. Immersionsblasen – so meine Behauptung – sind

stets am Rande der Instabilität angesiedelt und besitzen einen prekären Status, wodurch sie wie Magneten ihr Umfeld affizieren.²⁵ Man könnte sagen, dass sich immersive Welten und ihre jeweiligen Umgebungen, in die sie eingelassen und eingebettet sind, reziprok beeinflussen und miteinander in Beziehung stehen. Gerade der prekäre und instabile Charakter von Immersionsblasen vermag dabei das Scharnier oder die Gelenkstelle für eine derartige Relation zu bieten. Théodore Géricaults großformatiges Ölgemälde *Das Floß der Medusa* kann herangezogen werden, um diese Relation und ihre weitreichenden rezeptionsästhetischen Implikationen exemplarisch zu diskutieren.

Literatur

- Achenbach, Sigrid (2005) Katalogeintrag zu Théodore Géricaults Aquarell «Das Floß der Medusa» (1820). In: *Goya bis Picasso. Meisterwerke der Sammlung Jan Krugier und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*. Hg. von Christine Ekelhart und Klaus Albrecht Schröder. Wien: Albertina. S. 60.
- Alhadeff, Albert (2002) *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*. Berlin u.a.: Prestel.
- Argan, Giulio Carlo et al. (1967) *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. 3: *Theorien und Probleme*. Berlin: Mann.
- Bätschmann, Oskar (1997) *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont.
- Bätschmann, Oskar (1996) Géricault artiste d'exposition. In: *Géricault: ouvrage collectif* (Conférences et colloques au Louvre, 2 Bde.), Bd. 2. Hg. von Régis Michel. Paris: La Documentation Française. S. 679-699.
- Bazin, Germain (1994) *Théodore Géricault. Étude Critique, Documents et Catalogue Raisonné*, Bd. 6: *Génie et folie: Le radeau de la méduse et les monomanes*. Paris: Bibliothèque des Arts und Wildenstein Inst.
- Belting, Hans & Struth, Thomas (1993) *Thomas Struth. Museum Photographs*. München: Schirmer-Mosel.
- Blumenberg, Hans (1979) *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Busch, Werner & Schmoock, Peter (1987) *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim & Berlin: Quadrige & Beltz.
- Chion, Michel (1994) *Audiovision: Sound on Screen*. Hg. von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Clément, Charles (1868) *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître*. Paris: Claye.
- Corréard, Alexandre & Savigny, Jean Baptiste Henri (2005) *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa* [franz. 1817] (mit einem Vorwort von Michel Tournier, einem Nachwort von Johannes Zeilinger und einem Bildessay zu Théodore Géricaults *Floß der Medusa* von Jörg Trempler). Berlin: Matthes & Seitz.
- Crary, Jonathan (2002) Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century. In: *Grey Room*, 9. S. 5-25.
- Delacroix, Eugène (1954) Brief an Félix Guillemardet vom 2. November 1819 (Brief Nr. 19). In: Eugène Delacroix, *Lettres intimes. Correspondance inédite*. Hg. von Alfred Dupont. Paris: Gallimard. S. 102-106.
- Eitner, Lorenz (1983) *Géricault: his life and work*. London: Orbis.
- Eitner, Lorenz (1972) *Géricault's «Raft of the Medusa»*. London u.a.: Phaidon Press.
- Eitner, Lorenz (1967) Reversals of Direction in Géricaults Compositional Projects. In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. 3: *Theorien und Probleme*. Hg. von Giulio Carlo Argan et al. Berlin: Mann. S. 126-133.
- Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (2007) *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Ekelhart, Christine & Schröder, Klaus Albrecht (2005) *Goya bis Picasso. Meisterwerke der Sammlung Jan Krugier und Marie-Anne Krugier-Poniatowski*. Wien: Albertina.
- Held, Jutta & Schneider, Norbert (2006) *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert* (Nachaufl. der 2. durchges. Aufl. von 1998, Erstausgabe 1993). Köln: DuMont.
- Hubmann, Gabriel (2011) Transformation und Umwertung im Werk Théodore Géricaults. In: *ALL-OVER*, Nr. 1, Juli 2011, <http://allover-magazin.com/?p=394> [25.7.2012]
- Kemp, Wolfgang (1992) Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und*

25 An dieser Stelle mag sich eine gewisse Dialektik in der Argumentation bemerkbar machen: Einerseits wird das Phänomen einer immersiven Erfahrung isoliert und damit dem Umraum gegenüber, in dem sie gemacht wird, zurückgenommen. Andererseits bekommt sie in der gleichen Bewegung die Fähigkeit zugesprochen, auf diesen einzuwirken (und dies gerade aufgrund ihrer Instabilität). Es gilt hier, diese Dialektik ins Produktive zu wenden und den Immersionsraum bzw. den Umraum nicht jeweils gegeneinander auszuspielen. Vielmehr verschränken sich beide ineinander und relativieren sich auf diese Weise auch gegenseitig.

- Rezeptionsästhetik*. Hg. von Wolfgang Kemp. Berlin: Reimer. S. 307–332.
- Kemp, Wolfgang (Hg.) (1992) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Reimer.
- Kemp, Wolfgang (1987) Kunst wird gesammelt, Kunst kommt ins Museum. In: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Hg. von Werner Busch und Peter Schmoock. Weinheim & Berlin: Quadriga & Beltz. S. 153–177.
- Kemp, Wolfgang (1983) *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander.
- Laveissière, Sylvain & Michel, Régis (Hg.) (1991) *Michel Géricault*. Paris: Édition de la Réunion des Musées Nationaux.
- Marrinan, Michael (1996) Narrative Space and Heroic Form: Géricault and the Painting of History. In: *Géricault: ouvrage collectif* (Conférences et colloques au Louvre, 2 Bde.), Bd. 1. Hg. von Régis Michel. Paris: La Documentation Française. S. 59–87.
- Murch, Walter (1994) Foreword. In: Michel Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*. Hg. von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. S. VII–XXIV.
- Sachs-Hombach, Klaus (2006) *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: von Halem.
- Salecl, Renata & Žižek, Slavoj (1996) *Gaze and Voice as Love Objects*. Hg. von Renata Salecl und Slavoj Žižek. Durham, NC & London: Duke University Press.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Wedekind, Gregor (2008) *Das Leben fassen. Strategien der Mimesis bei Théodore Géricault*. Phil. Habil. Technische Universität Berlin.