

dem regionalen Anspruchsniveau der hier neu angesiedelten Kolonisten des italienischen Nordens – woran auch der Hinweis auf eine positive Äußerung Pier Paolo Pasolinis nichts ändert.

Dennoch, wahre Idealstädte der faschistischen Gemeinschaft sind sie allemal, dokumentieren sie doch die Produktivkräfte der autoritär durchstrukturierten, auf Mussolini konzentrierten Städtebaugeschichte Italiens geradezu idealtypisch. Das Buch präsentiert reichhaltiges Bildmaterial, eine genaue Auswertung der Literatur und der Quellen und einen aufschlussreichen Dokumententeil. Damit bietet es eine umfangreiche Rekonstruktion der verschiedenen Stadtplanungsmodelle Italiens unter Mussolini, wie sie in deutscher Sprache bisher nicht existierte. DOM pu-

blishers haben 2013 eine nur rund 250 Seiten umfassende „reader's digest“-Version des Buches in ihrer Reihe „Grundlagen“ veröffentlicht: Harald Bodenschatz/Daniela Spiegel/Ursula von Petz, *Städtebau für Mussolini. Auf dem Weg zu einem neuen Rom* (ISBN 978-3-86922-298-1, € 28,00). Neben dieser umfassenden wissenschaftlichen Erschließung der Pontinischen und faschistischen Sümpfe durch das Autorenteam um Bodenschatz ist der 2013 erschienene Roman von Antonio Pennacchi *Canale Mussolini* als literarisches Pendant lesenswert.

PROF. DR. KARIN WILHELM

Mediävistisches Klassentreffen in Freiburg

II. Forum Kunst des Mittelalters.

Tagung vom 18.–21. September 2013,
Freiburg i. Br. Programm:
[http://mittelalterkongress.de/
mittelalterkongress/wb/media/
download_gallery/
KDM_2013_BROS_WEB.pdf](http://mittelalterkongress.de/mittelalterkongress/wb/media/download_gallery/KDM_2013_BROS_WEB.pdf)

Auf dem letztjährigen, vom Verein für Kunstwissenschaft organisierten Forum zur Kunst des Mittelalters wurden in 14 Sektionen mit insgesamt 80 Vorträgen verschiedene Aspekte mittelalterlicher Kunst aus der Zeit um 1400 behandelt, aus deren Vielzahl hier nur einige ausgewählte besprochen wer-

den können. Trotz des im Spätmittelalter gesetzten Schwerpunkts wird insbesondere auf Fragen zur gotischen Baukunst und Bauskulptur am Oberrhein eingegangen.

In der von Marc Carel Schurr geleiteten Sektion über neue Forschungen zum Straßburger Münster vertrat Peter Kurmann (Fribourg) in seinem Vortrag „Zur Datierung des gotischen Lettners im Straßburger Münster“ erneut seine in den letzten Jahrzehnten geäußerten und publizierten Thesen (v.a. *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, Paris/Lausanne 1987; *Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et la filiation rémoise des statues*, in: *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 25/2002, 83–102). Die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen den Figuren des 1682 abgebrochenen Straßburger Lettners und der Plastik der

Reimser Westfassade führt Kurmann auf die Verwendung plastischer Modelle zurück, die den Straßburger Steinmetzen als Prototypen dienten (Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle, in: *Revue de l'art* 120, 1998, 23–34). Für seine Datierung des Lettners in die 1260er Jahre be ruft er sich vor allem auf die der Reimser West fas sade, deren Fundamente nach einer von Jean-Pierre Ravaux herangezogenen Quelle von 1252 zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgehoben wa ren (Ravaux, Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII^e siècle, in: *Bulletin mo numental* 137, 1979, 7–66, bes. 11f.).

STRASSBURGER KOPIE ODER REIMSER ORIGINAL?

Jean Wirth (Genf) vertrat dagegen in seinem Vor trag „Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et la façade occidentale de la cathédrale de Reims“ noch einmal seine bereits 2004 publizierte The sen gegen Kurmanns Spätdatierung und gegen die Annahme, stilistische Merkmale seien mittels plastischer Modelle von Reims nach Straßburg transportiert worden (vgl. *La datation de la sculptu re médiévale*, Genf 2004). Er sieht es als erwiesen an, dass der Lettner um 1251 von Bildhauern aus Reims geschaffen wurde. Wirth entkräftete plausibel die Grundlage von Kurmanns Datierung des Straßburger Lettners, die der genannten Ra vaux'schen Interpretation der Reimser Quelle von 1252 folgt: Die betreffenden Dokumente sind sei ner Meinung nach nicht Verträge, sondern Ab schriften eines älteren Mietvertrages für ein im Bereich der heutigen Fassade stehendes Haus, dessen Mieter finanzielle Ansprüche gegenüber dem Kathedalkapitel geltend gemacht hätten, wäre das Haus im Zusammenhang mit dem Bau fortschritt der Kathedrale abgerissen worden. Da die Urkunden folglich nichts über den Zustand im Jahr 1252 aussagten, setzte Wirth die Reimser Fassade bereits auf 1241 an.

Gegen eine Vermittlung von Stilmerkmalen mittels plastischer Modelle führte er an, dass es sich trotz der starken Ähnlichkeiten von Frisuren, Barttracht und Ausdruck nicht um Kopien der

Reimser Vorbilder handle, sondern um mehr oder weniger freie Nachahmungen. Aber auch Kur mann ist der Überzeugung, dass die dreidimensio nalen Modelle ausdrücklich keine Vorlagen für exakte Kopien, sondern Prototypen seien, die Va riationen erlaubten. Wirth nimmt dagegen an, Bildhauer aus Reims hätten die Straßburger Lett nerfiguren während der dortigen Bauunterbre chung um 1251 geschaffen, da die physiognomi schen Ähnlichkeiten in Reims und Straßburg bis in die Nuancen hineinreichten, was nur möglich sei, wenn die Künstler in beiden Fällen identisch seien.

Jean-Sébastien Sauvé (Montréal) griff in sei nem Vortrag ebenfalls auf eigene Vorarbeiten zu rück: auf die Ergebnisse seiner Studie zu *Notre-Dame de Strasbourg. Les façades gothiques* (Korb 2012), deren Kernthese lautet, dass in Straßburg eine erste, bald wieder abgebrochene Westfassade Straßburg I existierte (Riss A, Musée de Notre-Dame), an deren Stelle ab 1277 Erwin von Stein bachs Fassadenentwurf (Riss B, Straßburg II) trat, dessen Dimensionen über die des Langhauses hin ausgingen und der in den unteren Teilen der heu tigen Westfassade noch gültig sei. Dabei beruft Sauvé sich auf das inhomogene Erscheinungsbild des mehrfach umgebauten Strebepfeilers, der ein Fenster der südlichen Langhauswand verschattet. Eine vertikale, von der Basis bis zum Kapitell rei chende Baufuge im Innenbau separiert einen Dienst an der südöstlichen Ecke des massiven Süd pfeilers des Narthex von den anderen. Zudem nannte Sauvé Überarbeitungsspuren am Mauer verband, Meißelspuren, beschädigte Oberflächen, unübliche Fugenbilder und den unbeholfenen An schluss der Seitenschiffmauern an den Narthex über breite Mörtelfugen als Indizien für seine The se. Aus dieser Inkohärenz in Struktur und Stilistik zog er den nicht unumstrittenen Schluss, dass es zwei gotische Fassaden gegeben haben muss.

UMSTRITTENE DATIERUNGEN

Sabine Bengel (Straßburg) unterschied in ihrem auf ihrer Publikation von 2011, *Das Straßburger Münster 1150–1230. Seine Ostteile und die Südquer hauswerkstatt*, beruhenden Vortrag zum Südquer haus des Münsters für den Neubau der Ostpartien

drei wesentliche Bauphasen: den ab etwa 1180 zu datierenden Chor mit der Vierung, den zwischen etwa 1190 und 1210 folgenden nördlichen Querhausarm, schließlich das Südquerhaus mit Doppelportal und umgebenden Wandabschnitten. Die im romanisch-gotischen Übergangsstil errichteten oberen Teile des Südquerhauses datierte sie zwischen etwa 1210 und 1220/25. Wie Portalskulpturen und Engelsfeiler, die sie 1210–1220/25 ansetzte, gelten sie als Werke des Bautrupps der Südquerhauswerkstatt (vgl. die Rezension ihres Buches von Schurr in: *sehpunkte* 12, 2012, Nr. 6 [15.06.2012], URL: <http://www.sehpunkte.de/2012/06/18195.html>).

Auch Jean-Philippe Meyer (Straßburg) ging in seinem Beitrag „L’histoire de la construction du transept et sa datation“ wie seine Vorrednerin von einer Dreiteilung der Bauphasen aus. Bereits in seinem 2010 zusammen mit Brigitte Kurmann-Schwarz publizierten Buch *La Cathédrale de Strasbourg. Chœur et transept: de l’art roman au gothique (vers 1180–1240)* untergliederte er diese drei Bauphasen jedoch kleinteiliger und kam teilweise zu abweichenden Ergebnissen. Die erste Phase (a, a1–a6), Apsis und Vierung, datierte Meyer auf um 1180–99, Phase zwei, das Nordquerhaus (b, b1–b6), auf um 1200/20 und Phase drei, das Südquerhaus (c, c1–c5), auf die Zeit zwischen 1230 und 1240. Die frühgotischen Partien des Südquerhauses einschließlich des Engelspfeilers setzte er somit deutlich später an.

IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM

Daniel Parello (Freiburg i. Br.) präsentierte in seinem Vortrag „Mächtig thront hier die Weisheit... Zur Verschränkung der Bildprogramme von Westfassade und Langhausverglasung des Straßburger Münsters“ die Ergebnisse seines Aufsatzes „Les vitraux de la cathédrale de Strasbourg“ (*Revue de l’Art* 172, 2011, 11–22). Ausgehend von den Fenstern des nördlichen Seitenschiffs rekonstruierte er das Bildprogramm der Verglasung, wie es im 14. Jh. ausgesehen haben könnte, und stellte Überlegungen zu einem schlüssigen Gesamtprogramm an. Die heutige Anordnung mit Vita-Christi-Zyklus auf der Südseite, Jüngstem Gericht im

Westen und Königsreihe auf der Nordseite ist das Ergebnis von Veränderungen und Restaurierungen im 19. Jh. Wie schon Fritjof Zschokke in *Die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters* (Basel 1942) festgestellt hat, wurde beim Abriss des Vorgängerbaus ein Teil der Farbverglasung in den Langhausneubau übernommen und ergänzt. Während die Standfiguren der Südseite um 1320/30 durch narrative Zyklen zu zentralen heilsgeschichtlichen Ereignissen ersetzt wurden, erneuerte man die Königsreihe im nördlichen Seitenschiff nur partiell. Anstelle neuer Fenster erfolgte 1515–20 der Einbau der Martinskapelle im östlichen Nordseitenschiff.

Wie Christiane Wild-Block, Fritjof Zschokke und Rüdiger Becksmann nachgewiesen haben, wurden zwölf Tugenden aus dem ersten Fenster der Nordseite in den Obergaden transloziert (Victor Beyer/Wild-Block/Zschokke [Hgg.], *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, Paris 1986; Becksmann, *Le mémoire disparu de Jean-Adolphe Danegger: une occasion manquée de voir renaître le vitrail monumental à Strasbourg vers 1750*, in: *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 11, 2008, 91–108). Parello wies anhand einer Zeichnung von 1839 nach, dass die „Anbetung der Könige“ aus dem Obergaden aus dem dritten Seitenschiffenster stammt. Er zeigte außerdem, dass das zweite Fenster der Nordseite in die 1515–21 eingefügte Martinskapelle übernommen wurde. Den Inhalt des verlorenen Fensters rekonstruierte er nach Beschreibungen von 1736 und 1817 als „Thron Salomonis“-Darstellung. Maßwerkform und Bildthema lassen darauf schließen, dass die Verglasungsreste aus dem Obergaden in die Martinskapelle integriert wurden.

Die als ikonographische Vorlage zitierte Passage aus der *Psychomachia* des christlichen Dichters Prudentius (348–nach 405) liest sich wie eine Inhaltsbeschreibung der rekonstruierten Bildabfolge, in der Christus den Tempel der Weisheit errichtet, nachdem die Tugenden mit seiner Hilfe über die Laster gesiegt haben. Im Fenster saß, umgeben von den Edelsteinen der Tugend,

Christus als neuer Salomo auf dem Thron, der nach zeitgenössischen scholastischen Quellen mit Maria zu identifizieren ist. Nach der *Vita Christi* des Ludolph von Sachsen (um 1300–78) sind der Besuch der Könige und die Darbringung der Geschenke das verbindende Element zwischen dem „Thron Salomonis“ und der „Anbetung“ und damit der sinnfällige Anschluss an die Reihe der christlichen Könige, die sich mit ihren Tugendgaben in die Nachfolge der Hl. Drei Könige stellen und sich als Garanten des vom Christentum befriedeten Reiches der messianischen Herrschaft unterwerfen. Die mit dem Skulpturenprogramm von Nordportal und Westfassade verschränkten Bildprogramme der Glasfenster gehörten möglicherweise zu einem übergreifenden Gesamtprogramm des Kirchenbaus, dem man, so Parello, „mit der monumentalen Thronarchitektur und dem aufeinander abgestimmten Bilderschmuck an Westfassade, Lang- und Querhaus selbst offenbar die Bedeutung des steingewordenen Tempels der Weisheit verleihen wollte.“

PARALLELE BAULEITUNG

In der Sektion „Der mobile Künstler“ stellte Anne-Christine Brehm (Karlsruhe) den spätmittelalterlichen Baumeister Hans Niesenberger von Graz als Beispiel eines außerordentlich mobilen Architekten vor; ihre monographische Untersuchung zum Thema erscheint in Kürze im Schwabe-Verlag, Basel. Reisen und häufige Wechsel des Wohnorts waren im 15. Jh. die Regel. Die Mobilität begann bereits mit den Wanderungen der Steinmetzgesellen, die nach den Steinmetzordnungen von 1459 an jeder Bauhütte mindestens für eine Woche aufgenommen werden mussten. Die Rechnungsbücher der Bauhütten verzeichnen daher eine wöchentlich schwankende Anzahl wandernder Steinmetze. Wie international die Zusammensetzung der Hüttenbelegschaften sein konnte, ist den Ulmer Rechnungsbüchern zu entnehmen, die Namen und Herkunft der Steinmetze angeben.

Auch wenn wenige Baumeister zeitlebens in einer Stadt blieben, ist Hans Niesenbergers Biographie dennoch bemerkenswert in ihrer ausgeprägten Mobilität. Er kam zunächst von Graz an den

Oberrhein und pendelte als Werkmeister des Freiburger Münsters ab 1471 mehrere Jahre lang zwischen seinem Wohnort Ravensburg und Freiburg im Breisgau. Weiterhin betreute er Bauaufgaben in Ravensburg, Breisach, Emmendingen und Thann, übernahm dazu erst die vakante Werkmeisterstelle am Straßburger Münster und dann die am Mailänder Dom. Sein lukrativer Vertrag dort umfasste den neunfachen Betrag des Freiburger Jahresgehältes, eine voll möblierte Wohnung und sechs Wochen Jahresurlaub. Von 1483 bis 1486 pendelte Niesenberger drei Jahre lang zwischen Mailand und Freiburg. Wie die Beispiele der Baumeister Ulrich von Ensingen (Ulm, Esslingen, Mailand, Straßburg), seines Sohnes Matthäus Ensinger (Bern, Ulm, Straßburg) und Matthäus Böblinger (Ulm, Esslingen, Radolfzell) zeigen, war er kein Einzelfall. Wichtige Voraussetzungen für die parallele Betreuung mehrerer Baustellen waren erfahrene Parliere, die den Baumeister in seiner Abwesenheit vertraten, und die Möglichkeit, Arbeitsanweisungen über das Netzwerk der wandernden Steinmetze zu verschicken, denen die Baumeister Briefe und Planmaterial mitgaben. Nur mit Hilfe dieses Instrumentariums konnte Hans Niesenberger von 1482 an zeitgleich die Baustellen in Mailand, Straßburg und Freiburg betreuen.

Weder das Studium der italienischen Renaissancearchitektur noch der Kontakt zu Leonardo da Vinci, der in sein Skizzenbuch auf ein mit „Del Tedesco al Duomo“ überschriebenes Blatt mehrere gotische Vierungsgewölbe skizzierte, hatten spürbare Auswirkungen auf Niesenbergers Bautätigkeit am Oberrhein. Auf die sechseckigen Säulen mit ungewöhnlichen Kehlungen in der Basler Leonhardskirche, die an die Kannelierung antiker Säulen erinnern, hätte er auch unabhängig von antiken Einflüssen kommen können. Die von Josef Diel bemerkte Vergleichbarkeit des Netzgewölbes im Freiburger Hochchor mit einer renaissancezeitlichen Kassettendecke (Hans Niesenberger, Baumeister am Freiburger Münsterchor, in: *Freiburger Münsterblatt* 8, 2001, 15–23), ist nur auf den ersten Blick auffällig. Vergleicht man je-

doch das Freiburger Hochchorgewölbe mit der Architektur des Grazer Doms, so findet sich in einem 1438 vollendeten Bauabschnitt der ehemaligen Sakristei ein Gewölbe mit einer nur unwesentlich verschobenen Gewölbefigur. Anne Brehm stellte daher abschließend fest, dass Niesenbergers Lehrzeit in Graz für seine Architektur prägender war als seine Reisen.

In der Sektion „Visuelle Medien und architektonische Wissenskulturen in der mittelalterlichen Kunst“ ging es vor allem ganz handfest um die Umsetzung von Planungsvorgaben. Katja Schröck (Dresden) untersuchte in ihrem Vortrag die Formulierung von Konstruktionsvorgaben und deren Umsetzung in architektonischen Großformen, wobei sie vom Werkstein als kleinstem Modul ausging. Sie fragte danach, wie ein Steinmetz bei seiner Arbeit praktisch vorging, welche Vorgaben bei der Bearbeitung des Steins unerlässlich waren und wie sie formuliert werden konnten. An Fallbeispielen wie dem Prager Veitsdom und der Albrechtsburg in Meißen erörterte sie unterschiedliche Vorgehensweisen. Besonders aufschlussreich war hierbei die Frage nach dem Einsatz von Schablonen, dem Schröck anhand eines Befundes im Prager Veitsdom nachging. Während man bislang meist davon ausging, komplexe Maßwerkformen seien mithilfe von Schablonen auf den Stein aufgerissen worden, beweisen die Ritzungen auf der Rückseite einiger Brüstungsfelder, dass der Steinmetz mit Zirkel und Richtscheit die Formen ad hoc auf den Stein gezeichnet hat. Wären Schablonen eingesetzt worden, hätte man die Linien nicht in den Stein einritzen müssen, weil man sie nicht gebraucht und die Schablone sie verdeckt hätte (vgl. hierzu auch Schröck [Hg.], *Die Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, Köln/Weimar/Wien 2013, 210–223, v. a. 221). Die Verwendung von Schablonen auf mittelalterlichen Baustellen wurde damit in Frage gestellt.

MNEMOTECHNISCHE HILFSMITTEL

Die Sektion „Kult und Ausstattung der Eucharistie“ setzte mit dem Vortrag von Peter Schmidt (München) über die Frühgeschichte der Kanontafel als Teil der Altarausstattung (vgl. Schmidt, Li-

turgische Einblattdrucke: Neue Funde und Überlegungen zur Frühgeschichte der Kanontafel im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 33, 2010, 25–42) liturgiegeschichtliche Akzente. Mit Kanontafeln sind hier nicht die Konkordanztafeln gemeint, die in Spätantike und Frühmittelalter den Evangeliiaren vorangestellt waren, sondern erinnerungsstützende Gebrauchsobjekte der Liturgie, dreiteilige Messkanonauszüge mit Illustrationen, die als mnemotechnische Instrumente dienten. Seit der frühen Neuzeit präsentierten frühe Einblattdrucke auf meist triptychonförmigen Trägern den Priestern die Kerntexte zur Gabenbereitung als Gedächtnisstützen für den zentralen Teil des Messritus, da der Zelebrant keine Hand frei hatte, um die Seiten des Missale umzublättern. Der zentrale Teil dieser Triptychen bestand naheliegenderweise aus Darstellungen eucharistischen Inhalts.

Schmidt entwickelte anhand einiger Neufunde von Kanontafeln seine Theorien zu ihrer Liturgiegeschichte und Funktion. Darunter befinden sich ein Typendruck von Lienhart Ysenhut (um 1490–1500) und ein Holzschnitt im Zweifarbendruck von Hans Sebald Beham (1. Viertel 16. Jh.; vgl. auch Bettina Wagner, *Original oder Fälschung? Eine Xylographische Kanontafel der BSB*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 32, 2009, 210–220; dies., *Als die Lettern laufen lernten: Medienwandel im 15. Jahrhundert. Inkunabeln aus der BSB München*. Ausst.kat., Wiesbaden 2009, 168f., Nr. 64). Die liturgiegeschichtliche Forschung ging lange Zeit davon aus, dass Kanontafeln erst ab dem späten 16. Jh. aufkamen, da die meisten der heute erhaltenen Exemplare aus dem 16. bis 20. Jh. stammen. Die Anfänge der Kanontafel im frühen 15. und 16. Jh. sind nur punktuell fassbar und die Verluste vermutlich hoch. Ihr Gebrauch war bis in die 1950er Jahre in den „*rubricae generales*“ des *Missale Romanum* festgelegt, erst mit der Liturgiereform des Zweiten Vaticanums endete ihre von Schmidt nachdrücklich in seiner Analyse der Gestaltung der Tafeln unterstrichene praktische Verwendung in der Liturgie.

In weiteren Sektionen der Tagung ging es um „Transfer, Organisationsformen und Programmatik: Städtische Kirchen und Profanbauten und ihre Netzwerke im deutschsprachigen Heiligen Römischen Reich des 14. und 15. Jahrhunderts“, um „Individuum und Masse – Ortsbezug, Auftraggeberrepräsentation und Kundenorientierung in der europäischen Seidenweberei des späten Mittelalters“, man suchte nach „epistemologischen Schnittmengen“ zwischen Mittelalter und Moderne, zudem wurden Corpuswerke und ausgewählte Restaurierungen in unterschiedlichen Kunstgattungen vorgestellt. Da das Freiburger Münster in

den letzten Jahren Gegenstand von verschiedenen Tagungen am Kunsthistorischen Institut der Universität Freiburg war, stand die mittelalterliche Bausubstanz des Tagungsortes beim diesjährigen Forum nicht im Vordergrund. Vielleicht könnte ja das III. Forum Mittelalter, das 2015 in Hildesheim stattfinden wird, über eine solche lokale Schwerpunktsetzung nachdenken.

DR. YVONNE EL SAMAN

In Hessen doch was Neues! Géricault in Frankfurt am Main

Géricault. Bilder auf Leben und Tod.

Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.,
18. Oktober 2013–26. Januar 2014;
Museum voor Schone Kunsten, Gent,
21. Februar–25. Mai 2014. Katalogbuch
hg. v. Gregor Wedekind/Max Hollein.
München, Hirmer Verlag 2013. 224 S.,
zahlr. Farb- und s/w Abb.
ISBN 978-3-7774-2077-6 (dt. Ausgabe);
978-3-7774-2068-4 (engl. Ausgabe);
978-3-7774-2147-6 (niederl. Ausgabe).
€ 48,00

In veränderter Form ist sie derzeit im Genter Museum voor Schone Kunsten zu sehen. Da ein Paragone mit der Pariser Großausstellung 1991/92 im Grand Palais im Hinblick auf Vollständigkeit der Werkpräsentation ohnehin aussichtslos war, hat Kurator Gregor Wedekind klugerweise einen anderen Weg eingeschlagen: Er hat mit großer Kennerchaft und kombinatorischem Feingefühl eine thematische Kabinettausstellung im besten Sinne des Wortes komponiert, die den „anderen“, den abgründigen, akademiekritischen Künstler Géricault vorstellte, mit all seinen Vorlieben für das Morbide, das Anormale, die Devianz, aber auch für das zutiefst Humane. Die Darstellung von physischem wie psychischem Leiden wird in seinen Gemälden zugleich zu einer Krisenbewältigung der menschlichen Miserabilität in einer sich modernisierenden Umwelt und in einer Gesellschaft, die die historischen Traumata der während der Terreur radikalisierten Revolution noch nicht verwunden hat.

Die Schau in der Frankfurter Schirn mit dem programmatischen Untertitel „Bilder auf Leben und Tod“ war die erste monographische Ausstellung überhaupt, die dem so früh an den Folgen eines Reitunfalls verstorbenen Théodore Géricault (1791–1824) bisher in Deutschland gewidmet worden ist.

Wedekinds Text im Katalogbuch „Widerspiel der Existenz. Théodore Géricaults tragischer Realismus“ bietet die politischen, medizinhistori-