

oben gekröpfter Haken eingeschmolzen. Vermutlich hatte auch dieser eine handwerkliche Aufgabe beim Form- oder Gießvorgang.

Im hinteren Hohlraum des Rumpfes, direkt an der Schadenstelle, wurde eine weißliche, gipsähnliche, harte Masse in ziemlicher Menge und Unregelmäßigkeit festgestellt, welche in faustgroßen Batzen aufgeklatscht war. Es wäre möglich, daß diese Masse beim nachträglichen Zugießen des Kernluftloches als innere Abstützung der Flickenform gedient hat.

Das handwerklich-künstlerische Durcharbeiten des Löwen geht getreulich soweit, daß eine kleine, von Haarlocken freie, fast unsichtbare glatte Oberflächenstelle zwischen den beiden Vorderbeinen exakt mit parallel eingeschröteten Linien verziert ist. Materialanalysen des Originalmetalls des Braunschweiger Löwen (entnommen aus: „Chemische und metallographische Untersuchung des Braunschweiger Löwen, gegossen im Jahre 1166“, in: „Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft“ Braunschweig, Band III/1951. Von W. Hofmann, O. Schmitz, K. Seeleke)

1924 / Ledebur — Bauer, Die Legierungen in ihrer Anwendung für gewerbliche Zwecke. Berlin 1924.
Cu = 81,0, Sn = 6,5, Zn = 10,0, Pb = 2,5 %

1945 / Prof. Wilhelm Hofmann, Techn. Hochschule Braunschweig

Probe A = Originalguß in der Nähe der Flickstelle

Probe B = Probe aus dem beschädigten Flicken

Probe C = Loses Stück, das man aus dem Innern der Statue herausholte.

(Es ist dem Verfasser nicht bekannt, ob es sich um eines der beim gewaltsamen Durchschlagen abgesprengten Stücke handelt. Die beiden Analysen B und C geben ein bemerkenswert verwandtes Bild.)

	Cu %	Sn* %	Pb %	Zn** %	Fe %	Summe %
A	76.0	10.3	3.7	8.9	0.2	99.1
B	80.9	6.8	2.6	8.6	0.3	99.2
C	80.6	6.6	2.6	8.7	0.5	99.0

* einschließlich Sb und kleiner Beimengungen anderer Metalle,

** einschließlich eines kleinen Gehaltes an einem anderen Metall.

„Sämtliche Legierungen sind nach dem heutigen Sprachgebrauch als Rotguß zu benennen.“

Werner Kump

DIE GERICAULT-AUSSTELLUNG IN WINTERTHUR

vom 30. August bis 8. November 1953

(Mit einer Abbildung)

In den letzten Monaten des vergangenen Jahres konnte Winterthur durch eine besondere Ausstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Das Kunstmuseum zeigte eine Ausstellung der Werke Jean-Louis-André-Théodore Géricaults, die die Erwartungen, mit denen man nach dem durch seine Sammlungen und Sammler berühmten Winterthur kam, noch übertraf. Den Grundstock bildete die Sammlung von Hans Eduard Bühler aus Berg am Irchel (Schweiz), der auch im Organisations-Komitee vertreten war und ohne dessen Anregung die Ausstellung kaum zustande gekommen wäre. Dazu kamen, mit besonderer Strenge und nach einem fest gefaßten Plan ausgewählt, Leihgaben aus beinahe ganz Westeuropa, u. a. Paris, Besançon, Béziers, Brüssel, Genf, Gent, Glasgow, Lyon, München, Orléans, Rotterdam, Rouen, Wien.

Ausstellungstechnisch war die Schau ausgezeichnet gelöst. Die Bilder wirkten auf den mattgrauen Bespannungen, unter denen sich eine halbhohe Holzverkleidung hin-

zieht, sehr glücklich, ebenso das indirekte künstliche Licht, das den erregten, aus dem Dunkel der Bildflächen auftauchenden Gestalten noch entgegenkam. Ein erfahrener Fachmann auf dem Gebiet der Géricault-Forschung, Pierre Dubaut, der auch die Géricault-Ausstellungen 1924, 1937 und 1950 in Paris, 1924 in Rouen und 1952 in London leitete, hatte die Zusammenstellung der Werke und die Ausarbeitung des Katalogs (Théodore Géricault 1791—1824, mit 35 Abb.) übernommen. Aufgeteilt in die verschiedenen Entwicklungsepochen war der Katalog kein bloßes Werkverzeichnis, sondern ein guter Führer durch die vier Räume. Da die Werke Géricaults fast nie signiert und datiert sind, vermittelte die Aufteilung des Kataloges in Epochen eine gute Übersicht. Schon Clément (Charles Clément, Géricault, Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître, Paris 1867, spätere Auflagen 1868 und 1879) hatte denselben Weg wie jetzt Dubaut in seinem Katalog versucht und dabei auf einige lückenhafte Wissensgrundlagen hingewiesen. So müssen auch in dem Winterthurer Katalog die Zuweisungen bei einzelnen Werken auf ungesicherten Vermutungen beruhen. Zu den Verzeichnissen kommt ein Vorwort von Heinz Keller und je eine Einleitung von Pierre Dubaut und Gotthard Jedlicka.

Das Bedeutsame der Schau lag in dem Umstand, daß die Werke kleineren Formats, die den Hauptteil in Géricaults Schaffen ausmachen, gezeigt wurden, so fast ausnahmslos die Entwürfe und Studien in Öl, Aquarelle und Zeichnungen, die von Privatsammlern erworben und somit der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich sind. Es gelang 246 Werke zusammenzubringen und damit die unermüdliche Vorarbeit, mit der Géricault seine großen Themen vorbereitete, besonders deutlich zu machen. In diesem Sinne hatte die Ausstellungsleitung der graphischen Kunst des Malers einen großen Raum gewidmet. 134 Blatt vermittelten einen Einblick in den Schaffensprozeß des Meisters und halfen seine entwicklungsgeschichtliche Stellung zwischen dem vergehenden Klassizismus und einer besonderen Art von „romantischem Realismus“ zu klären. Der Rest von 112 Nummern entfiel auf die Ölbilder mittleren Formates, zumeist die Weiterbildung der graphischen Vorstudien, die bei Géricault keinesfalls um ihrer selbst willen entstanden sind. Das Schaffen des Malers hat, wenn man es so zusammengefaßt sieht, etwas Rauschhaftes. Seine eigenen Worte bestätigen dieses, wenn er sagt, er wolle „Bilder mit Eimern von Farbe und Besen als Pinsel malen“. Nicht die Ahnung des frühen Todes erklärt diese Worte allein, sondern daß der Maler innerhalb seiner Schaffensperioden mehr geplant und begonnen als vollendet hat. Es liegt über dem Schaffen eine Tragik, die aber nach keiner Überwindung, sondern nach einer Übersteigerung strebt. Die Unrast seines Lebens zeigt das momentane Untergehen in seinem Schaffen. Die erzwungene Beschaulichkeit seiner Zeit ließ Géricault rein äußerlich mit seiner Umwelt in Gegensätze geraten. Was für den Maler das Natürliche, war für die anderen das Nichtnatürliche in dieser Periode des kunstvoll restaurierten Bourbonen-Zeitalters.

Unablässig sind es die gleichen Dinge, die den Künstler beschäftigen: Pferde (Kat. Nr. 43—49, 67—69, 98—110 und 191), Pferdebändiger (Kat. Nr. 73, 99, 160), Raubkatzen (Kat. Nr. 100—104), Entrechtete (Kat. Nr. 14, 86, 222, 223), Todgeweihte

(Kat. Nr. 173, 174), Tote (Kat. Nr. 81—83, 152, 170, 182, 184, 185) und Wahnsinnige (Kart. Nr. 106—10a).

Dabei liegt der Nachdruck in Géricaults Schaffen im Erlebnis des Lichtes. Schon die Auswahl seiner Vorbilder, wie die Kopien nach Caravaggio (Kat. Nr. 20), Tizian (Kat. Nr. 21), Veronese (Kat. Nr. 22), Ribera (Kat. Nr. 27), Velasquez (Kat. Nr. 28), Salvator Rosa (Kat. Nr. 33), Rembrandt (Kat. Nr. 35) und Rubens (Kat. Nr. 36) ließ in Winterthur erkennen, daß das Licht der eigentliche „Gegenstand“ eines jeden Bildes ist. Für die früheren Bilder aus der Zeit vor der englischen Reise ergeben sich zwei oder mehrere Lichtquellen, bestehend aus einem Beleuchtungslicht und einer Art Freilicht (Kat. Nr. 56). Das letztere gibt Anlaß zu reichhaltigen momentanen Verwandlungen, wogegen das Beleuchtungslicht fast ornamental als Streif- oder Spitzenlicht in Erscheinung tritt (Kat. Nr. 54) und für die kompositionelle Gliederung unentbehrlich erscheint. Die Heftigkeit einer jeden Bewegung zeigt sich nicht allein in den Gesten, sondern in der fleckenhaften Beleuchtung (Kat. Nr. 174).

Der erregte Lichtfluß fordert auch gleiche Schattenwerte, die die Dinge gegen die umgebende Welt isolieren; durch die Abdunklung wird die Bewegung in den Raum verlegt. Dämmrige Toneinheiten, die in immerwährender Veränderlichkeit zum Lichte stehen, breiten sich über den Vordergrund. Das Hinhuschen der Fleckenlichter stärkt die Bewegungsfähigkeit (z. B. bei der „Auffahrenden Artillerie“, Kat. Nr. 61, *Abb. 4*), hinzu kommt die Betonung des Unfaßlichen durch nicht mehr ablesbare Abstände im Bildraum.

Es gibt dabei kein Licht, was nicht Farbe wäre und keine Farbe, die nicht gebrochenes Licht bedeutet. Die Hauptsache ist nicht die einzelne Farbe, sondern der Farbton, der belichtet und schon durchlichtet bis zu seinem vollkommensten Sättigungsrad geführt werden kann. Besonders ein Korallenrot in der Verbindung zu Cremeweiß, Goldocker und Kobaltblau erscheint im „Husarentrompeter“ (Kat. Nr. 58) weniger farbenverändernd als farbenvertiefend, so wie Rot in zahlreichen Bildern und Studien als Intensitätswert in kleinster Fläche aufleuchtet (Kat. Nr. 68, 84, 86).

Die Epoche nach der englischen Reise zeigt eine kühlere Farbwahl, die Schattensfarben wirken jetzt farbenverändernd, das Licht nimmt an äußerer Bewegung ab und die einzelne Farbe erscheint teilweise wie vom Licht aufgesogen. Die Derbheit der Farbstruktur mäßigt sich und es entstehen Gegensätze zwischen pastos gemalten und geglätteten Flächen.

Durch die ganze Ausstellung war zu verfolgen, daß es Licht und Schatten sind, durch die Géricault die Dingwelt in ihren farbigen Darstellungswerten zur Körperhaftigkeit bringt. Es entstehen aus kleinen und größeren farbigen Flächen Körperformen, die das Dreidimensionale veranschaulichen können. Diese Mittel sind auch für die Aquarelle und Pinselzeichnungen verbindlich. Besonders die kleinen Formate der Winterthurer Ausstellung zeigten die Bereicherung, die die Farbbehandlung bei Géricault erfuhr und durch die die französische Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine stärkere Anregung erlebte, als im allgemeinen angenommen wurde.

Siegfried Wichmann